

15149 7 25177

# MÉTODO DE Guitarra

(FLAMENCO)

POR MÚSICA Y CIFRA

## RAFAEL MARIN

ÚNICO PUBLICADO DE AIRES ANDALUCES

PRECIO 25 PTAS

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES  
CALLE DE PRADO, 14 - HOTEL  
SECCION DE MUSICA  
PRECIOS 24 MADRID

EDICION DE  
D. DIONISIO ALVAREZ



— A —

*Al Señor*

*Don Marcelino García*

*dedica esta obra, en prueba de amistad y cariño,*

*Rafael Marín*

# METODO PARA GUITARRA

## AIRES ANDALUCES (Flamenco)

*ÚNICO EN SU GÉNERO*

por

Rafael Marín

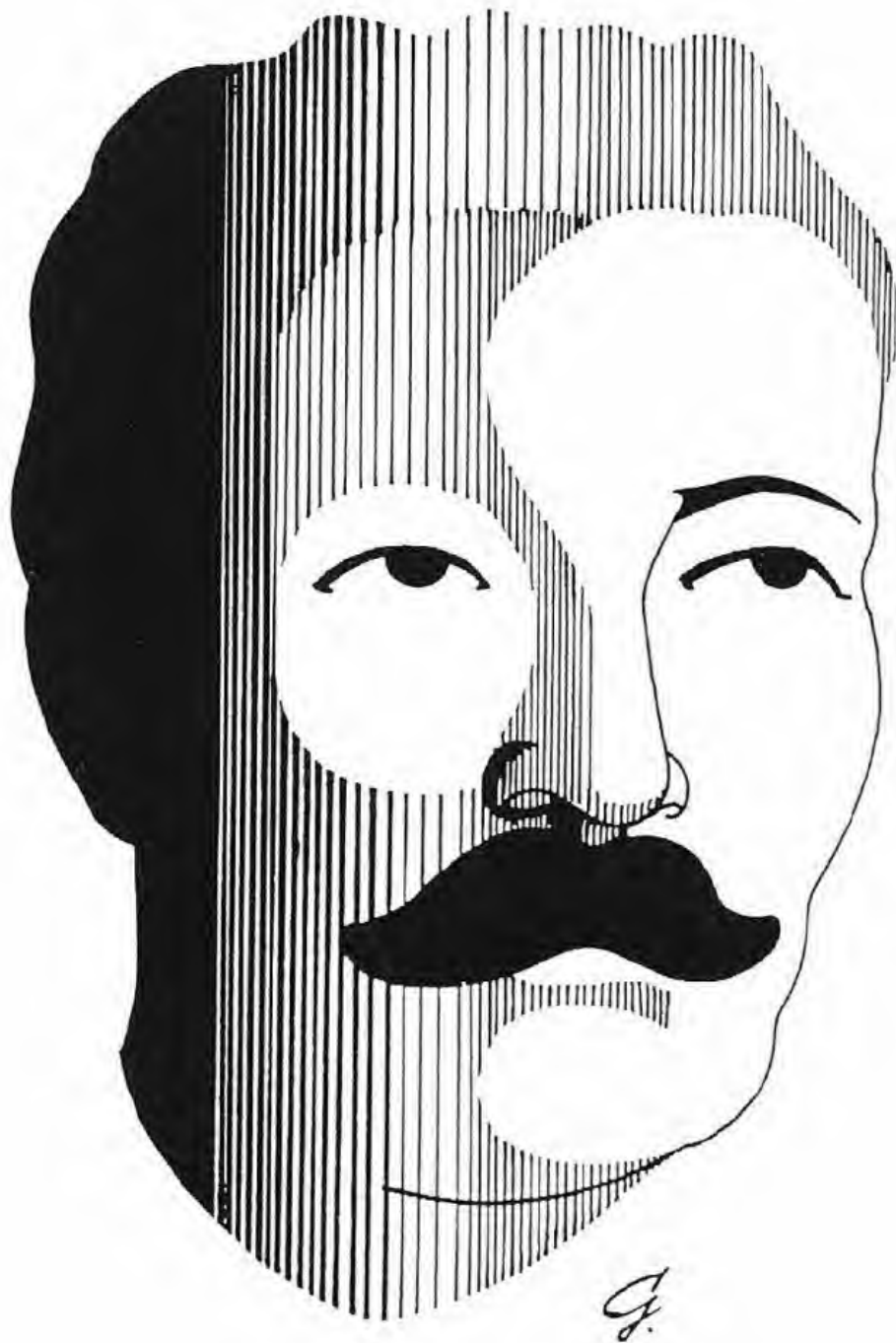
~~~~~  
PRIMERA EDICIÓN  
~~~~~

1902

Administración:  
DON DIONISIO ALVAREZ  
Moratin, 7 y D.

MADRID

RAFAEL MARIN.— Born en el Pedroso de la Sierra (Sevilla), 7th July, 1862. His teachers were Pepe Robles and Paco de Lucena. He himself became a teacher at the «Sociedad Cultural Guitarrística», in Madrid, and published his Flamenco Guitar Method in 1902.



G.

Rafael Marin c. 1902 (1862-21)



# Método de Guitarra

## FLAMENCO

POR MÚSICA Y CIFRA



DEPOSITADO

COMPUESTO

por

# Rafael Marín

Único publicado  
de aires andaluces

### INDICE

1. Prólogo
2. Explicaciones de la guitarra
3. Desde que es música hasta descubrir este método
4. Lecciones fáciles de música práctica
5. Ejercicios varios
6. Flamenco muy sencillo
7. Flamenco más difícil
8. Historieta sobre el flamenco
9. Acompañamientos de todos los cantos flamencos
10. Acompañamientos de varios bailes de pabillos

Explicaciones en Francés.

Admón. de esta obra, D. DOMINGO ÁLVAREZ  
Moratín, 7, Madrid.

PRECIO 25 Ptas.

Es propiedad

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES  
Salón del Prado, 14. Hotel  
SECCIÓN DE MÚSICA  
Preciados, 24. MADRID.

*Heliodoro*

# INDICE

	Páginas.
Portada.....	1
Retrato figura primera.....	1
Cuadro posiciones de mano.....	2
Diapasón y Equisones.....	2
Tabla de ejemplos: número 45 á 77.....	2
Prólogo.....	3
Introducción.....	3

Principio  
de la obra.

## PRIMERA PARTE TEORICA

### Sección primera.

#### CAPITULO PRIMERO

Varios asuntos.....	7
---------------------	---

#### CAPITULO II

De la guitarra en general.....	8
--------------------------------	---

#### CAPITULO III

Colocación de la guitarra.....	9
--------------------------------	---

De la mano izquierda.....	9
---------------------------	---

De la mano derecha.....	10
-------------------------	----

#### CAPITULO IV

De la ejecución.....	10
----------------------	----

### Sección segunda.

#### CAPITULO PRIMERO

De la música.....	11
-------------------	----

#### CAPITULO II

Del solfeo.....	11
-----------------	----

#### CAPITULO III

De las figuras.....	12
---------------------	----

De los compases.....	13
----------------------	----

#### CAPITULO IV

De los valores irregulares.....	15
---------------------------------	----

#### CAPITULO V

De los signos de alteración.....	15
----------------------------------	----

#### CAPITULO VI

De las escalas.....	17
---------------------	----

#### CAPITULO VII

Del tono y la tónica.....	18
---------------------------	----

#### CAPITULO VIII

Del transporte y de los intervalos.....	19
---	----

#### CAPITULO IX

De los aires.....	20
-------------------	----

#### CAPITULO X

De los signos de expresión.....	20
---------------------------------	----

## CAPITULO XI

Del ligado y notas de adorno.....	21
-----------------------------------	----

## CAPITULO XII

De varios particulares (14 fotografados de ejemplos).....	22
---	----

## PRIMERA PARTE PRACTICA

### Sección primera.

#### CAPITULO PRIMERO

Lecciones elementales.....	24
----------------------------	----

Modo de estudiar.....	24
-----------------------	----

Advertencias.....	25
-------------------	----

### Misión y cifra.

Escala Cromática.....	27
-----------------------	----

Lecciones, en número de 25 (14 páginas).....	27 á 40
--	---------

Ejercicios, en número de 14 (25 páginas).....	40 á 65
---	---------

## SEGUNDA PARTE

### Sección primera.

#### CAPITULO PRIMERO

Explicación de la cifra.....	67 á 69
------------------------------	---------

#### CAPITULO II

Historieta del flamenco.....	69 á 70
------------------------------	---------

#### CAPITULO III

De los cantes flamencos.....	70 á 72
------------------------------	---------

#### CAPITULO IV

De los cantares.....	72 á 74
----------------------	---------

### Sección segunda.

#### CAPITULO PRIMERO

##### (Español y francés.)

Signos para el rasgueado.....	74 á 75
-------------------------------	---------

Rasgueado seco.....	75 á 76
---------------------	---------

Chorlitzazo.....	76
------------------	----

Rasgueado doble.....	76
----------------------	----

Golpe.....	77
------------	----

Chorlitzazo doble.....	77 á 78
------------------------	---------

#### CAPITULO II

Combinación de los rasgueados (12 fotografados de ejemplos).....	78 á 79
--	---------

### Sección tercera.

#### CAPITULO PRIMERO

De varios particulares.....	80 á 81
-----------------------------	---------



Segunda Parte *Música y danza.—Flamenco, baile.*

Granadinas (4 páginas).....	83 á 86
Tangos (1 id.).....	87 á 90
Guajiras (2 id.).....	91 á 93
Soleares (1 id.).....	94 á 97
Allegrias (2 id.).....	97 á 101
Sigridillos pequeños (2 id.).....	101 á 105

*Flamenco más difícil.—Piezas de concierto.*

Malgueños (6 páginas).....	106 á 111
Granadinas (10 id.).....	112 á 121
Tangos (10 id.).....	122 á 131
44 tiempos (4 id.).....	132 á 135
Guajiras (8 id.).....	136 á 141
Soleares (12 id.).....	141 á 155
Allegrias (10 id.).....	156 á 165
Sigridillos ritmicos (8 id.).....	166 á 173

TERCERA PARTE

*Sistema Gulea.*

CAPITULO PRIMERO

De los términos flamencos.....	175 á 176
--------------------------------	-----------

CAPITULO II

De los acompañamientos y bailes.....	176 á 178
--------------------------------------	-----------

CAPITULO III

De varios particulares.....	179 á 180
-----------------------------	-----------

*Música y danza.—Acompañamiento de algunos canes.*

Granadina.....	181
Malagueña.....	182
Fandango.....	182
Tango (Tientos.).....	183
Soleares.....	184
Petenera.....	185
Sevillanas.....	186
Serranas.....	187
Caña del Fillo.....	188 á 190
Polo del Fillo.....	191 á 194
Polo Tobalo.....	194 y 195
Caña del Curro Paula.....	196 á 198

*Acompañamiento de algunos bailes.*

Sevillanas.....	199
Baile inglés.....	200
Manchegas.....	201
Vina.....	202
Petenera.....	203 á 204
Solea — de Arcas.....	205 á 207
Bolero Bolambo y Suro.....	208 á 210
Pamaderos.....	211 á 214

ERRATAS ADVERTIDAS

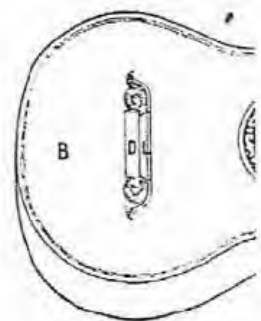
Página.	Ortografía.	Párrafo.	Página.
Des por por cuatro.	Des por cuatro.	47	14
De combinación triple.	De combinación triple.	60	15
De combinación doble.	De combinación doble (S. y S. y S.)	60	15
Ejemplo 70. Bando.	El 70. considerable fuera de paréntesis.	70	16
Dedo.	Ejemplo 77. Maligado.	116	23
	dado.	118	23

## ERRATAS ADVERTIDAS EN MÚSICA

Página.	Lección.	Ejercicio.	Compás.	ERROR
30	"	"	"	Lo que dice el párrafo 133 se refiere á la lección 9 en vez de la 8.
32	12	"	5	Los dos 2 son 4.
38	21	"	4	El tercer Ré es un Dó.
"	22	"	4	Falta un silencio de negra.
39	24	"	3	Id. id. id.
"	"	"	3	Sobran los puntillos.
40	25	"	10	Falta un puntillo.
"	"	1.º	3	El 3 de la sexta es un 4.
41	"	2.º	2	El primer 1 de la primera cuerda es un 3.
"	"	"	"	El tercer Sol es sostenido.
"	"	"	5	El segundo Fa sobreagudo es sostenido y el Dó agudo es un Ré becuadro.
"	"	"	6	El segundo Fa sobreagudo es sostenido.
"	"	"	6	El segundo Sol agudo es becuadro y el tercero sostenido.
"	"	"	7	El primer La sobreagudo es sostenido.
"	"	"	"	El tercer Ré sobreagudo es sostenido.
"	"	"	9	El segundo 2 de la segunda cuerda es 3.
"	"	"	7	El primer 4 es 5.
42	"	"	13	Donde dice C. 2 es MC-2.
43	"	3	14	Los segundos Rés agudo y sobreagudo son becuadros.
"	"	"	16	El primer 4 del 5.º es 5.
45	"	5	9	El 5 de la tercera es 2.
47	"	8	3	Falta un 4 en la primera cuerda.
48	"	"	5	El 0 del sexto es un 2.
"	"	"	11	Todos los Dos son becuadros.
"	"	"	12	Id. id. id.
49	"	9	6	El 2 de la segunda es 3.
51	"	10	27	El 3 del 5.º es 7.
52	"	"	32	Los Dos son becuadros.
"	"	"	28	El 3 del 5.º es 7.
"	"	"	32	El Mi agudo es Ré.
"	"	"	37	Los 3 del 5.º son 7.
"	"	"	38	Id. id. id.
"	"	"	"	El 0 del 4.º es 2.
54	"	11	28	Los dos 3 del 5.º son 7.
56	"	12	18	El 2 de la segunda es 3.
57	"	"	46	Todos los 3 de la primera son 0.
"	"	"	47	Id. id. id. id.
"	"	"	55	El Fa sobreagudo es sostenido.
58	"	13	7	Falta un silencio de negra y un puntillo.
62	"	14	"	Sigue la ceja hasta lo último y el 2.º de la tercera es 0.
65	"	"	Último	La última nota es un Ré grave.



*Figura 1.<sup>a</sup>*



Fig<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>



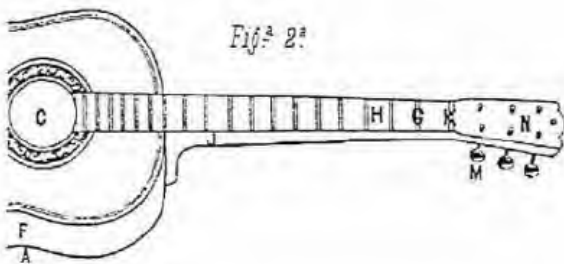
Fig<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>



Fig<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>



Fig<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>



Fig<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>



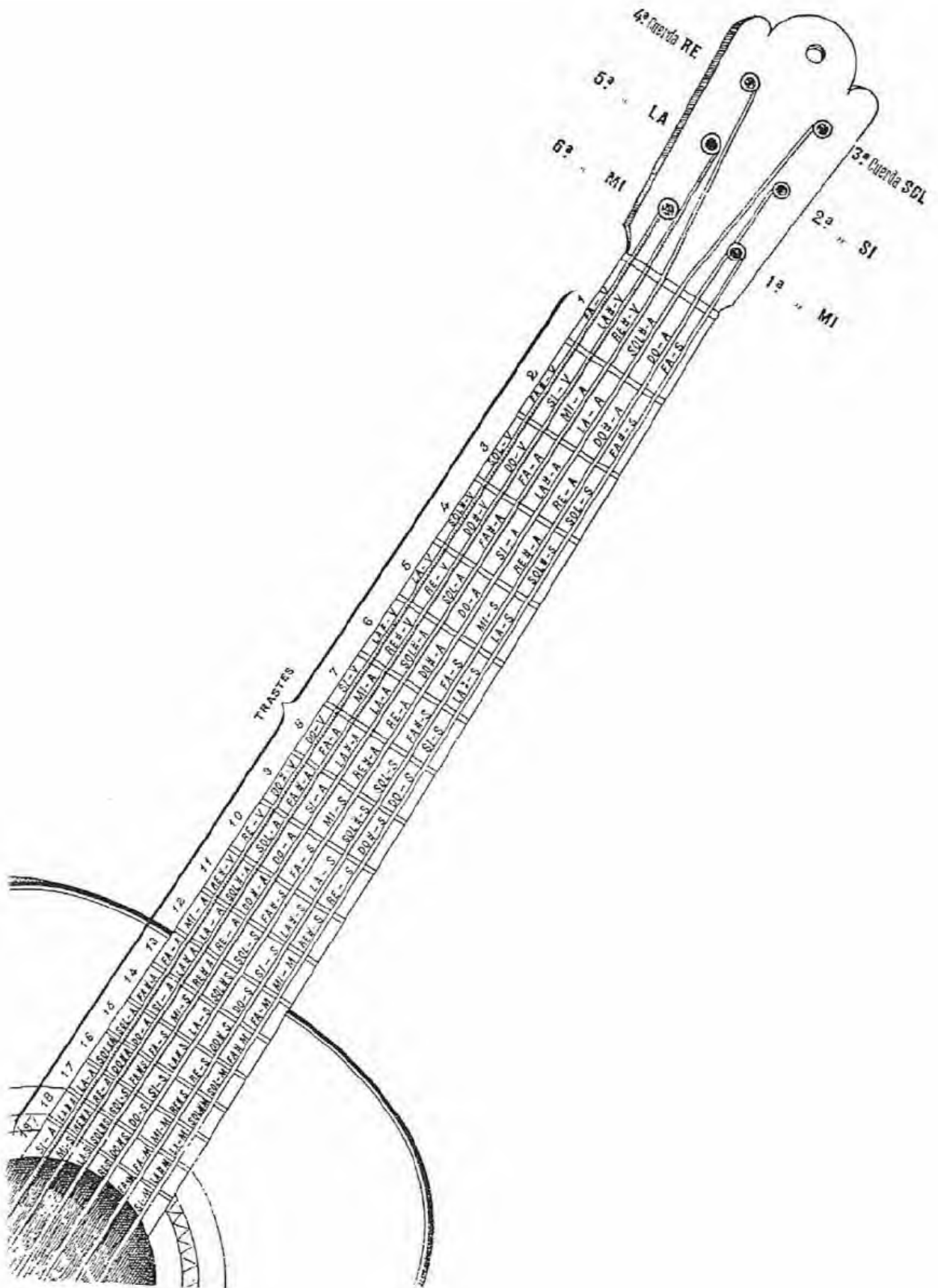
Fig<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>



Fig<sup>a</sup> 13.







## EQUISONOS

---

**E**sté formado un diapasón con todos los equisonos, por creer que será más comprensible para el principiante *ver y leer* al mismo tiempo donde tiene que ejecutar.

*Equisono:* Se da este nombre á dos sonidos iguales producidos en diferentes cuerdas.

Ejemplo: Si deseamos encontrar el equisono de la *primera* cuerda al aire, pisaremos la *segunda* en el 5.<sup>o</sup> traste y nos dará el mismo sonido; mas si lo queremos en la *tercera* cuerda, se pisará ésta en el 9.<sup>o</sup> traste; si lo queremos en la *cuarta* cuerda, pisaremos ésta en el 14.<sup>o</sup> traste, etc., etc.

Esto quiere decir que todo sonido tiene su equisono en la cuerda más inmediata cinco trastes más hacia la *boca* de la guitarra, excepto en la *segunda* cuerda, que tiene su equisono al pasar á la tercera en el 4.<sup>o</sup> traste.

La ventaja del equisono es muy grande, y sobre todo en la guitarra, pues un mismo sonido, producido en diferente cuerda, puede ser más dulce y armonioso, y además que estando ejecutando en octavas altas, nuestra mano no alcanzaria á pisar en los primeros trastes.

Ejemplo: Supongamos que estamos ejecutando en el 9.<sup>o</sup> traste y tenemos que pulsar el *La* agudo, ó sea *tercera* en el 2.<sup>o</sup> traste, esto sería imposible; pues para poder dar este mismo sonido, nos valdremos de la *cuarta* cuerda pulsada en el 7.<sup>o</sup> traste, ó de la *quinta* en el 12.<sup>o</sup> traste, equisonos ambos del *La* antes dicho, los cuales están al alcance de los dedos sin necesidad de *violentar la mano*.

Como los sonidos los he dividido en *graves*, *agudos*, *sobre agudos* y *agudísimos*, y siendo escaso el espacio para todas sus letras, por eso me valgo de las abreviaturas *V. A. S. M.*



# Tabla Consultiva de ejemplos

---

Ejercicio 45.



Ej. 46.



Ej. 47.



Ej. 48.



Ej. 49.



Ej. 50.

Rectos.



Ej. 51.



Ej. 52.



Ej. 53.



Ej. 54.



Ej. 55.



Ej. 56.



Ej. 57.



Ej. 58.



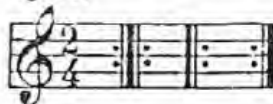
Ej. 59.



Ej. 60.



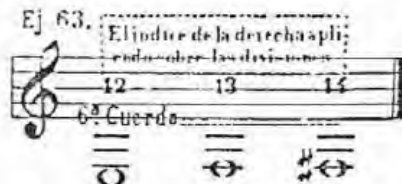
Ej. 61.



Ej. 62.

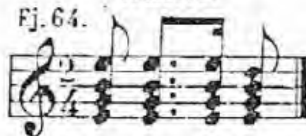


Ej. 63.



Tambora.

Ej. 64.



Ej. 65. C-5.



Ej. 66.



Ej. 67.



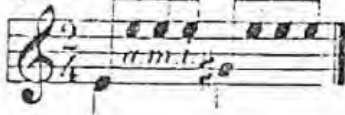
Ej. 68.



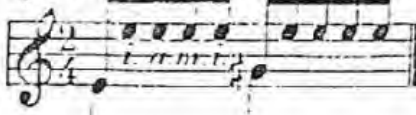
Ej. 69.



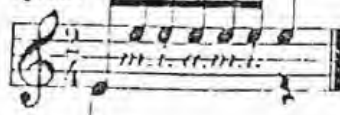
Ej. 70.



Ej. 71.



Ej. 72.



Ej. 73.



Ej. 74.



Ej. 75.



Ej. 76.



Ej. 77.



Ej. 77 bis.



## PROLOGO

**B**IEN podría valerme, al confeccionar este prólogo, de personas versadas en nuestra lengua é ilustradas en el difícil arte de la música; ¡pero de qué serviría fuese éste bueno si el método no reunía los efectos deseados! Sería cual brillante montado en hojalata. Así, pues, dejando á la benevolencia del público el uno y el otro, empiezo por hacerlo yo mismo.

Hará cerca de un año que, hablando con mi querido amigo D. Marcelino García, suscitóse la discusión acerca de la guitarra y sus dificultades, interrogándome este señor (que es amantísimo de la misma en todos sus géneros): —¿Por qué no hace usted y publica un método para enseñar á tocar la guitarra por flamenco, supuesto que reúne condiciones para ello?— Al principio la idea me pareció magnífica; pero una vez que reflexioné, comprendí que era superior á mis facultades; más, ¿qué hacer? Inconscientemente dije á mi amigo: —Si vuelvo de mi excursión á París, le prometo que lo haré—; ¡había empeñado mi palabra y tenía que cumplirla! ¡Cuántas veces me arrepentía de haber hecho semejante oferta! Pues cuanto más lo pensaba, más difícil me parecía. Así, cual criminal que se esconde para cometer sus fechorías y procura que nadie se entere, así, á mi regreso de la capital de Francia, emprendí la obra presente, dejándola terminada en borrador á los treinta y dos días de su comienzo; de suerte que, mala ó buena, la afición se la deberá á mi citado amigo Sr. García.

No escribiré historia referente á la música y guitarra: primero, porque de ambas cosas se ha dicho mucho y bueno; y segundo, porque la índole de este método no lo permite.

Sólo diré, á mi leal entender, que la guitarra es genuinamente española, y que si bien en ella se pueden ejecutar preciosidades en el género serio, no para eso se hizo, no; la guitarra se hizo para los aires regionales españoles, y, sobre todo, para los aires andaluces; pues ¿qué instrumento del mundo imita el rasgueo en las Soleares, Malagueñas y aun en la misma Jota aragonesa? Ninguno. Y ¿el verdadero aire de todos los cantos y bailes andaluces? Tampoco. Lo contrario de la guitarra tocada por lo serio, que hay infinidad de instrumentos en los que se puede hacer aquello mismo, no solamente igual, sino con ventajas, pues en la guitarra se tropieza con una porción de dificultades en la menor cosa que se ejecute, mientras que en otros instrumentos se hace con mayor facilidad.

No quiero llevar mis pretensiones á mucho; pero advierto á mis lectores que esta obra, desde el principio al fin, es original, y que nada hay escrito del particular hasta la presente, teniendo la completa

evidencia que muchos Señores Profesores acogerán con benevolencia la aparición de este método. Sé que para el músico pecará de poca relación en las explicaciones y también del mucho recalcar en ciertos casos; pero hay que tener presente que para los principiantes las repeticiones no están de más, y cuantos más ejemplos se pongan, mayor forma de comprensión para los mismos.

Desde que conozco regularmente el toque de guitarra aplicado á los aires andaluces, siempre tuve una ligera idea de escribir algo referente á los mismos; pero esa idea fué más arriesgada todavía, habiendo sido herido mi amor propio con la pregunta de mi amigo Sr. García. Conseguido mi objeto, serán dos grandes recompensas las que obtenga: no solamente haber cumplido mi palabra, sino haber formado una base para lo futuro con que engrandecer aquellos aires, en vez de que venga su decadencia y desuso, bien por negligencia, rutina ó ignorancia de los pocos individuos que conocen el flamenco en toda su extensión.

El Autor.

## INTRODUCCION

**A**UNQUE mi idea al hacer este método no es otra que ceñirme estrictamente al género andaluz (llamado vulgarmente flamenco), comprendo también que el comprador de una obra de esta naturaleza la quiere lo más exacta posible para que su dinero sea bien empleado. El hacer un método para aprender á tocar la guitarra con verdadera maestría, si no imposible, por lo menos es muy difícil, y mucho más después de haber publicado los suyos los mejores guitarristas, como D. Fernando Sor, D. Dionisio Aguado, etc., etc.

Por lo tanto, en el presente, para que el gusto sea bien aprovechado, me veo precisado, si no material, moralmente á escribir en él lo que estaba muy lejos de mi ánimo, y es: lo más preciso en música para que la persona que le adquiriera y no sepa aquella pueda con unas pequeñas nociones, no interpretar una obra de gran complicación musical, pero sí lo que voy á tratar aquí.

## PRIMERA PARTE

### TEORICA

### SECCIÓN PRIMERA

### CAPÍTULO PRIMERO

1. Antes de empezar quiero hacer unas advertencias sobre las cuales llamo la atención del principiante.
2. Como en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido ó sabido, he de prevenir que, para el buen resultado de algunas cosas escritas en el presente, es preciso, no sólo tener buena escuela de manos, sino conocer bastante bien el mecanismo de la guitarra.
3. Yo dividiría en cuatro las partes más esenciales para tocar á la perfección la guitarra, y son: dominar bien las escalas, trémolos, arpeggios y acordes; lo demás ello viene de por sí.



4. Las escalas en este género se suelen usar bastante, pero muy diferente á como las usa el que sólo se ha dedicado al género serio; éste las haría con sus dedos correspondientes (índice y medio), y el flamenco las hace con el pulgar; ahora bien: en esto tengo que advertir que los efectos que se le sacan á este dedo una vez bien amestrado son incomprensibles. El que haya conocido y oído tocar, como yo, al mejor que hemos tenido en este género, al incomparable Francisco Díaz, más conocido por el «Niño de Lucena», observaría que sus mayores efectos los hacía con el pulgar, efectos que el mejor guitarrista de serio le sería imposible hacer; por lo tanto, en los ejercicios que pongo en la primera parte práctica de este método trataré lo suficiente de ese dedo, con el fin de que los que no hayan tocado el género andaluz, puedan amestrarlo lo bastante.

5. El trémolo no es muy usado, y, por lo tanto, tremolar bien es muy difícil encontrar quien lo haga (siempre me referiré á los del género andaluz.)

Hay quien dice que el trémolo es mejor hacerlo con los dedos índice y medio, más yo aconsejaría que fuese con los dedos anular, medio é índice, y, sobre todo, cuando el trémolo es muy continuado y de muchas notas; ahora, siendo corto y de pocas notas, es bueno emplear los dos dedos solamente.

6. El arpeggio es muy poco usado también. El que sabe más de uno es una excepción; esto no quiere decir que con poco hay bastante; todo lo contrario, el guitarrista debe saber todo esto y mucho más.

7. Los acordes se usan regular; más yo digo que hay que saber de todo; cuanto en mis lecciones de flamenco, me he de salir muchas veces de los moldes de donde siempre quieren dejarlo los que por rutina ó poco amor á la guitarra lo dejarían; es decir, que ciertas cosas serán tan complicadas, que no las hará el que no dominara bien lo que llevo dicho hasta aquí.

## CAPÍTULO II

### *De la guitarra en general.*

No cabe duda que las guitarras que hoy se construyen para el género que aquí trato, han llegado á tal grado de perfección, después de laboriosos tanteos y modificaciones, que considero muy difícil, si no imposible, superar.

En Madrid hay algunos guitarreros que construyen excelentes instrumentos; pero sobresale entre ellos el más joven de todos —Manuel Ramírez— por su elegancia en la construcción y brillantez en los sonidos; las guitarras de éste pueden considerarse perfectas, y como artista entusiasta de su arte y muy estudioso, es seguro llegará á ocupar uno de los primeros puestos, ó el primero, entre los constructores de guitarras de gran concierto; además, es digno de citarse por ser hoy en España el único constructor de violines.

8. Diré algo sobre la guitarra, no como mueble, pues individuos más autorizados que yo han dicho mucho y bueno de ella, sino como instrumento, y es (aunque parezca exagerado) que todos los demás instrumentos del mundo reunidos y tocados uno por uno en una habitación de buenas condiciones, y escuchados con religioso silencio, no me harían sentir ni gozar lo que la guitarra; ¡qué hermosa es, y cuántas veces sus voccitas de niña mimada me han hecho llorar! ¡Son tan dulces sus sonidos! Y si el que la toca, además del dominio de élla, le ha dotado Dios de corazón bastante para expresar lo que esté

ejecutando, entonces se crece, sí, se agiganta; en una palabra: no hay instrumento con quien mejor se pueda identificar el alma del verdadero artista; y sí, como dicen, los ojos son el espejo del alma, yo digo que la guitarra es el aparato por el cual el alma del ejecutante se comunica con los mortales.

9. ¿Para qué decir de la guitarra ni cómo se construye, ni de qué madera, ni otra infinidad de nimiedades, que de puro sabidas cansarían? Por lo tanto, sólo diré lo más esencial, á fin de que el principiante conozca lo mejor posible los nombres dados á las partes de que se compone.

10. Compónese la guitarra (*fig. 2*) de una caja armónica. En dicha caja, la parte de detrás se llama *fondo* (A) y la de delante *tapa* (B). Esta tapa tiene un agujero (C), al que se llama *boca*; además tiene lo que se titula *punte* (D), que es donde se sujetan las cuerdas.

11. La distancia que media desde el *fondo* á la *tapa*, tiene el nombre de *aros* (F); el de *trastes* (G), las barritas de metal, y donde están incrustadas éstas, *diapasón* (H). Éste va pegado al *mango* (J), llamándose *ceja* (K) al pedacito de hueso con ranuras por donde pasan las cuerdas, lo mismo que á otra parte igual que hay en el *punte* (L).

Llámanse *clavijas* (M) á los pedazos de madera con agujeros donde se mete la otra extremidad de la cuerda, y dando vuelta á aquélla se consigue poner las cuerdas en la tensión que uno desee. La parte en que se encuentran los *agujeros* (N) para entrar las clavijas, se llama *cabeza*.

Los trastes empiezan á contarse por la cabeza, y las cuerdas por la parte inferior, suponiendo la guitarra colocada en la posición de la figura 1.<sup>a</sup>.

12. En lo que se refiere á la calidad de la guitarra, aconsejo que el principiante que necesite adquirir una, debe conducirse por la elección de un Profesor, y aunque por esto le resulte algo más cara, en la bondad del instrumento llevará ganado más de lo que él se crea.

## CAPÍTULO III

### *Colocación de la guitarra.*

13. Debe colocarse sobre la pierna izquierda de modo que la mortaja del arco resulte encima del muslo y sobre éste caerá lo más verticalmente posible (*fig. 4*).

### *De la mano izquierda.*

14. La mano izquierda, aunque parezca algo violento, precisa desde un principio no dejarla tomar vicios; una vez aprendida su posición, no abandonarla por nada.

15. El dedo pulgar no debe abarcar el mango á lo sumo más de unos dos dedos, y dicho dedo dejarlo que se coloque con la configuración que tenga (*fig. 3*) y que vaya lo suficientemente flojo para que no impida á la mano moverse con soltura.

16. La muñeca debe formar un poco de arco hacia afuera (*fig. 1*), de modo que la mano quede siempre separada del mango y por igual.

17. Los dedos, en general, se debe procurar que al pisar lo hagan sólo con la fuerza necesaria para que los sonidos sean limpios, y nunca apretar mucho, pues esto dificultaría la ejecución.

18. Debe pisarse con las yemas de los dedos (*fig. 1*) lo más en medio posible, y de esta forma quedarán los dedos en la posición que han de tener: lo contrario que pasaría si al pisar no se hiciese como digo.

### *De la mano derecha.*

19. Colóquese el brazo derecho encima de la guitarra, entre la comba que forma el aro y la parte de detrás de modo que no salga de dicho aro á lo sumo unos ocho dedos: esto es, contando desde el pulpejo (*fig. 1*).

20. La mano, al pulsar las cuerdas, se debe procurar no violentarla, sino dejarla en un término medio, que no esté muy contraída, pero tampoco esté floja (*fig. 1*).

21. Los dedos deben ir siempre lo más juntos posible, por muy difícil que sea lo que se esté ejecutando, pues de lo contrario llegarían á viciarse y habría que estar á cada momento corrigiéndolos (*fig. 1*).

## CAPÍTULO IV

### *De la ejecución.*

22. La mano izquierda, al caer sobre el diapasón, se debe procurar que lleve hecha la postura, esto es, que caigan todos los dedos que han de pisar al mismo tiempo, y así no pasará lo que á muchos, que, aun ejecutando asombrosamente, los sonidos no son limpios ni precisos á causa de que la mano derecha está dando notas que la izquierda no tuvo tiempo de pisar.

23. Mientras lo que se está ejecutando no salga de los cuatro primeros trastes, se debe procurar emplear el dedo índice para el primero, el medio para el segundo, el anular para el tercero y el meñique para el cuarto; esto, siempre que se pueda, pues dentro de este mismo espacio hay posiciones que requieren el cambio de dedos.

24. La derecha, cuando está ejecutando, se debe procurar que no haga movimientos (esto no se refiere al rasgueado) y menos en forma de saltitos: sólo los dedos deben moverse.

25. Se debe procurar herir la cuerda con la yema del dedo, y ella, sólo al resbalar, pasará por la uña haciéndole producir el sonido fuerte y limpio, lo que no sucedería si se hiciese con la uña sola;

26. Aconsejo tocar con las uñas cortadas al nivel de las yemas y en forma cuadrada (*fig. 1*), con los centros matados; así no hay miedo que al dar acordes fuertes suenen mal ó se rompan, y al mismo tiempo facilita la ejecución.

Las uñas largas la entorpecen mucho, supuesto que es mayor el recorrido de la cuerda hasta producir el sonido.

27. Desde un principio los dedos se deben acostumbrar á pulsar fuerte, tanto como requiera, para que los sonidos sean intensos, pero que no por mucha apretar sean estos sonidos oscuros.

28. El pulgar de la mano derecha, no debe esconderse detrás de ésta (*fig. 1*), excepción de cuando se hacen escalas, pues entonces es muy conveniente, vaya unido al índice, al que dará fuerza y seguridad. La forma de herir la cuerda, tanto de este dedo como de los demás, será apoyando fuerte sobre ella y hacia la tapa de la guitarra, pero de ninguna manera hacia afuera con el pulgar y hacia arriba con los otros.

## SECCIÓN SEGUNDA

### CAPÍTULO PRIMERO

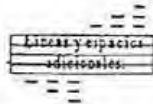
#### *De la música.*

29. Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo.

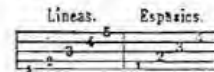
30. Los caracteres que pertenecen al sonido, son: las clavijas, signos, becmoles, sostenidos, becuadros y todo lo que afecte á su intensidad.

31. Los que pertenecen al tiempo, son: los aires, compases, puntillos, punto de reposo y todo lo que acelere ó retarde su movimiento.

32. Los caracteres que se emplean en la música se ponen sobre el pentágrama (llamado pauta), y éste se compone de cinco líneas y cuatro espacios (*ejemplo núm. 1*).



Ejemplo núm. 1



Ejemplo núm. 1.

33. Para dar la suficiente extensión á los sonidos, no hay bastante con el pentágrama, como le hemos dado á conocer, y para ello se amplía con líneas y espacios adicionales (*ejemplo núm. 2*).

### CAPÍTULO II

#### *Del solfeo.*

34. Por solfeo se entiende el medir y entonar los signos, dando á cada uno su propio nombre.

35. Llámase signo á los caracteres que denotan lo grave ó lo agudo de los sonidos, según su colocación en el pentágrama.

36. Los signos son siete y se denominan: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, Lá, Si* (*ejemplo núm. 3*).

37. Cuando estos signos se salen de los límites del pentágrama, se colocan en las líneas y espacios adicionales (*ejemplo núm. 2*).



Ejemplo núm. 3.

38. La colocación de los signos en el pentágrama se determina por medio de las *claves*; éstas son siete, llamadas: una, clave de *sol* en segunda línea; dos, clave de *fa* en tercera y cuarta, y cuatro, clave de *do* en primera; segunda, tercera y cuarta línea (*ejemplo núm. 4*).

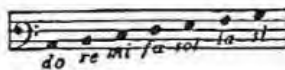


Ejemplo núm. 4.

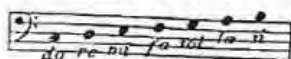
39. La colocación de los siete signos en las diferentes claves, es como sigue: el signo *do* en la clave de *sol*, en segunda línea, se coloca en la primera línea adicional inferior; en la clave de *fa* en tercera, en el primer espacio, y en la de cuarta en el segundo; en la clave de *do* en primera, en primera línea; la de *do* en segunda, en segunda; la de *do* en tercera, en tercera, y la de *do* en cuarta, en cuarta (*ejemplos números 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11*).



Ejemplo núm. 5.



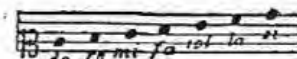
Ejemplo núm. 6.



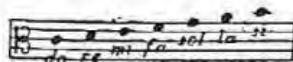
Ejemplo núm. 7.



Ejemplo núm. 8.



Ejemplo núm. 9.



Ejemplo núm. 10.



Ejemplo núm. 11.

## CAPÍTULO III

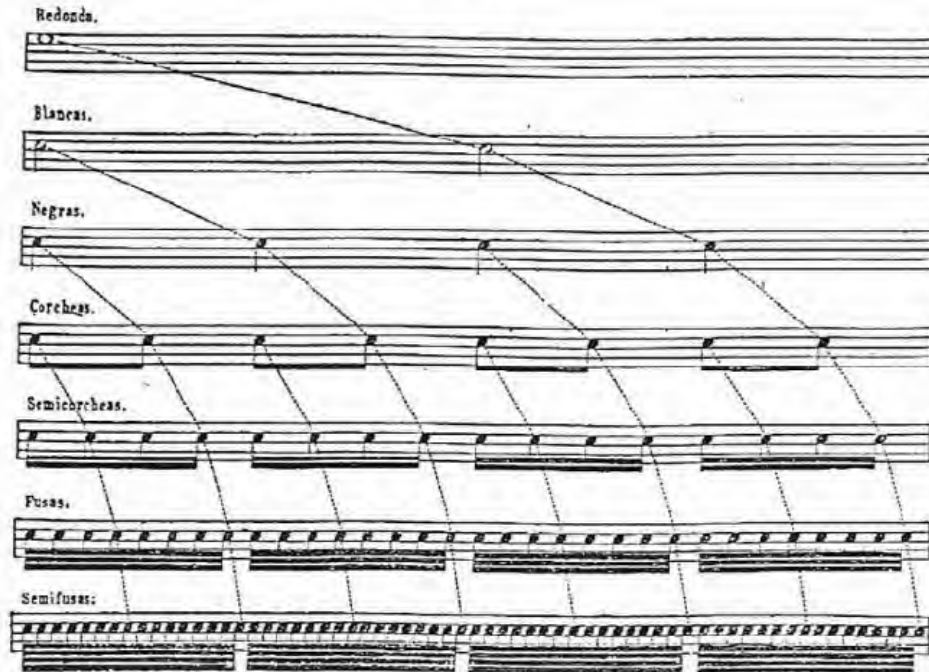
### De las figuras.

40. Llámase figura á la diferente forma que se les da á los signos para medir su duración; estas figuras son siete y se denominan: *redonda*, *blanca*, *negra*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa* (*ejemplo núm. 12*).



Ejemplo núm. 12.

41. El valor de estas figuras entre sí, es: la *redonda* vale dos *blancas*, cuatro *negras*, ocho *corcheas*, diez y seis *semicorcheas*, treinta y dos *fusas* y sesenta y cuatro *semifusas* (*ejemplo núm. 13*).



Ejemplo núm. 13.



Ejemplo núm. 14.

42. Hay otras clases de figuras, pero tan poco en uso, que no son de este lugar.

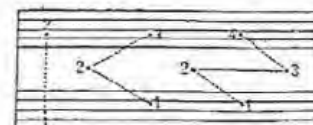
43. Llámase nota á la reunión de *signo* y *figura*, la cual expresa el sonido y su valor.

44. Silencio es una figura inencontrable, igual en número y valor á los cantables (ejemplo núm. 14).

### De los compases.

45. Compás es una porción de tiempo que se divide en dos, en tres ó cuatro partes, etc., etc.; la forma de la medida es como sigue (ejemplo núm. 15):

Como se ve, la medida se determina dando y alzando, para el de dos tiempos; dando y alzando dos veces, para el de tres, y dando y alzando tres veces, para el de cuatro.



Ejemplo núm. 15.



46. Al principio de cada obra musical siempre se coloca en el pentágono primero la clave, luego los signos de alteración (ya trataremos de ellos) y por último el compás y el aire (*ejemplo núm. 16*).

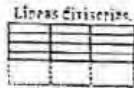
47. Los compases más en uso, son: los de *compasillo*, *binario*, *dos por cuatro*, *tres por cuatro*, *tres por ocho*, *seis por ocho*, *nueve por ocho*, y *dore por ocho*.



Ejemplo núm. 16.

48. Hay otras clases de compases, de los que se han hecho más ó menos uso: entre ellos se cuenta el compás llamado de *amalgama* y el de *zortziko*. El compás regulador, del cual se derivan los demás, es el *compasillo*.

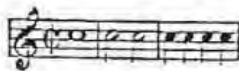
49. La relación de las figuras con el compasillo, es como sigue: una *redonda* vale un compás; una *blanca*, medio; una *negra*, un cuarto; una *corchea*, un octavo; una *semicorchea*, un diez y seisavo; una *fusa*, un treinta y dosavo, y una *semifusa*, un sesenta y cuatroavo.



Ejemplo núm. 17.

50. Los compases en la música escrita se separan por medio de líneas verticales que atraviesan el pentágono (*ejemplo núm. 17*).

51. Los compases se dividen el binario y todos aquellos en que su número superior sea dos ó seis,



Ejemplo núm. 19.



Ejemplo núm. 20.



Ejemplo núm. 22.

en dos partes (*ejemplos números 19, 20 y 22*); si es tres ó nueve,

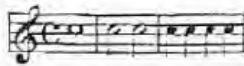


Ejemplo núm. 21.



Ejemplo núm. 23.

en tres partes (*ejemplos números 21 y 23*), y el compasillo y los que su número superior sea cuatro ó doce,



Ejemplo núm. 24.



Ejemplo núm. 25.

en cuatro partes (*ejemplos números 18 y 24*).

52. Llámase *puntillo* á un pequeño punto que, colocado á la derecha de una figura, aumenta á ésta en la mitad de su valor (*ejemplos números 21, 22, 23 y 24*).

53. Hay también el *doble puntillo*, el cual aumenta á la figura la mitad que el primero; así, una *redonda* con su *puntillo*, en el compás de compasillo, vale seis partes, y si le agregamos un segundo, valdrá siete partes.

54. Se pueden colocar *puntillos* y *dobles puntillos* á todas las figuras, excepto á las *semifusas*.

55. También se pueden colocar *puntillos*, tanto *doble* como *sencillo*, á todos los silencios; pero en los que más se practican son en las *corcheas*, *fusas* y *semifusas*.

56. Se llaman *sonidos sincopados* á los que se dan á *contratiempo* y su resultado no es otro que *acentuar* más la parte débil del compás que la fuerte.

57. La primera parte es fuerte en todos los compases; en los de cuatro tiempos, lo es también la tercera; en los de tres tiempos, lo es alguna vez la segunda; las demás, son débiles.



## CAPÍTULO IV

### *De los valores irregulares.*

58. Hay un grupo de tres figuras al cual se llama *tresillo*, y para distinguirlo se le pone un tres encima; mas cuando son muchos seguidos, no se les pone más que á los primeros (*ejemplo núm. 25*).

59. Por lo que vemos en el ejemplo 25, un tresillo de corcheas en compás de  $\frac{3}{4}$ , no vale más que una parte, ó lo que es lo mismo, dos corcheas.



Ejemplo núm. 25.

60. Hay otro grupo de figuras que se le dá el nombre de *seisillo* y se le distingue de los demás porque se le pone un seis encima; esto es, si proviene

de combinación triple; mas si no, se divide en dos grupos de á tres figuras cada uno (*ejemplo núm. 26*).



Ejemplo núm. 26.

el compás de  $\frac{3}{4}$  no vale más que una parte de compás; esto es, lo mismo que cuatro semicorcheas.

62. Hay dos clases de valores irregulares, uno por aumento y otro por disminución, y se conocen colocando encima una cifra que representa el número de notas de que consta, ejecutándose con más ó menos rapidez, según el número de notas que contienen (*ejemplo núm. 27*).



Ejemplo núm. 27.

## CAPÍTULO V

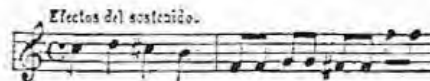
### *De los signos de alteración.*

63. Llámense las alteraciones de los signos *sostenido*, *doble sostenido*, *bemol*, *doble bemol* y *becuadro* (*ejemplo núm. 28*).

64. El efecto del *sostenido* es aumentar medio tono á la nota que acompaña (*ejemplo núm. 29*).



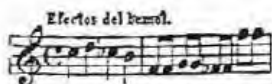
Ejemplo núm. 28.



Ejemplo núm. 29.

Efectivamente, vemos que el segundo *do* del primer compás, en vez de dárlo en la segunda en el primer traste, hay que dárlo en el segundo, y el tercer *fa* del segundo compás, lo mismo que el cuarto;

quinto y sexto deben darse medio tono más alto á como se darían el primero y el segundo; luego esto quiere decir que no sólo altera á la nota que va afectada del sostenido, sino que también á todas las de su mismo nombre que se encuentren dentro del mismo compás.



## CAPÍTULO VI

### De las escalas.

73. Se entiende por escala musical á la sucesión de sonidos dispuestos en distancias ó grados llamados tonos y semitonos; hay tres clases: las dos *diatónicas* del modo mayor y menor, y la *cromática*.

74. Las diatónicas están formadas por distancias de tonos y semitonos y la cromática por distancia de semitonos.

75. La palabra *modo* mayor y menor, expresa la colocación de los semitonos en la escala (véase el ejemplo núm. 35).



Ejemplo núm. 35

76. La escala del modo mayor está formada con los siete signos musicales y la repetición del primero (ejemplo núm. 35).

Esta escala consta de cinco tonos y dos semitonos, y estos dos se hallan del *mi* al *fa* y del *si* al *do*; esto es, del tercero al cuarto lugar y del séptimo al octavo.

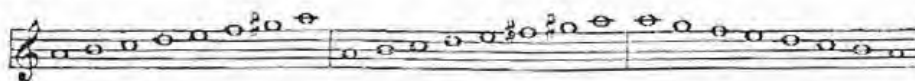
77. La escala del *modo* menor se forma con los mismos tonos y semitonos de la del *modo* mayor (ejemplo núm. 36).

Los semitonos de la escala *modo* menor, como se ve, se hallan del segundo al tercer grado y del quinto al sexto.



Ejemplo núm. 36

78. Los signos de la escala del *modo* menor sufren las alteraciones siguientes: al ascender la escala, se sube accidentalmente el séptimo grado para que la distancia de éste al octavo sea de medio tono. También suel subirse el sexto grado, para que su distancia del séptimo no sea mayor de un tono; pero al bajar se quitan ambas alteraciones, puesto que el séptimo grado pierde el carácter de nota *sensible*, por cuya razón no hay inconveniente en que se encuentre á un tono de distancia del octavo.



Ejemplo núm. 37

En los aires ligeros, es conveniente no subir más que el séptimo grado; mas, en los lentos, conviene subir los dos, sexto y séptimo.

## CAPÍTULO VII

### *Del tono y la tónica.*

79. Se conoce con el nombre de *nota sensible* á la séptima de una escala por su tendencia á subir á la octava, de la que no dista nada más que un semitono.

80. Se repite en la escala el primer signo para que sirva de complemento á esta, pues de lo contrario el sentimiento musical no quedaría satisfecho, como queda al oír el octavo, por la gran analogía que tiene con el primero.

81. Semitonos y medios tonos, es lo mismo.

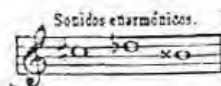
82. La palabra *tono* tiene varias acepciones: la más adecuada es la que se refiere á la medida del gra-



Ejemplo núm. 35.

do diatónico, ó sea la distancia que separa al *do* del *re*, al *sol* del *la*, etc., etc. Otras veces sustituye á la palabra *escala*; así, se dice que tal composición está en *tono de mi* para expresar que dicho signo ha servido de *tónica* para la constitución de la escala, etc., etc.

83. Llámase *tónica* al signo en que empieza una escala (véase el *ejemplo 37*). En este ejemplo vemos que para formar la escala se empezará por el signo *fa*; luego este es la *tónica* de esta escala, la que toma el nombre del signo.



Ejemplo núm. 36.

84. Para formar una escala, cualquiera de los siete signos son buenos, lo mismo naturales que alterados; pero teniendo en cuenta que á su formación, los tonos y semitonos tienen que guardar la misma



Ejemplo núm. 37.

colocación que tienen en las escalas del *modo mayor* y del *modo menor* (*ejemplos números 37 y 38*) —según sea mayor ó menor la escala que se desea formar valiéndose para esto de las alteraciones.

85. Son naturales las escalas de *do mayor* y *la menor* porque se forman con los siete signos de la escala, sin alteración propia en ninguno de ellos (*ejemplos números 37 y 38*.)

Las escalas toman el nombre de *modo mayor* y *menor* de sus terceras y sextas mayores ó menores (*ejemplo número 38*).

86. No se hace uso generalmente de



Ejemplo núm. 38.

las escalas que tengan más de seis alteraciones propias, pues se encuentran otras cuyos sonidos son *enarmónicamente* iguales y tienen menos alteraciones en la clave.

87. Se denominan sonidos *enarmónicos* á los que cambian de nombre sin variar de sonido (*ejemplo número 39*).

88. La tónica del *modo mayor*, cuando la clave se halla armada de sostenidos, se encuentra medio tono más alto del último sostenido (*ejemplos números 40 y 41*).

Así la que está armada con tres sostenidos, que el último es *sol*, la tónica es *la*; la armada con cinco sostenidos, puesto que el último es *la*, la tónica será *si*.

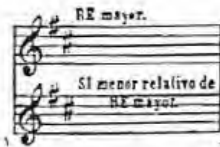
89. Cuando la clave se halla armada de uno ó más bemoles, la tónica del modo mayor se encuentra una cuarta más abajo del último. En el ejemplo núm. 41 vemos la primera armada con dos bemoles y el último es *mi*, luego la tónica del modo mayor será *si*; en la segunda está armada de cuatro bemoles y el último es *si*, luego la tónica del modo mayor será *fa*. Para mayor sencillez, siempre que la clave se en-

cuentre armada de más de un bemol, el penúltimo tendrá el nombre de la tónica.

90. La tónica del modo menor se encuentra una tercera menor más baja que la del modo mayor (*ejemplos números 42 y 43*).

Así, como vemos en el ejemplo núm. 42, la tónica del modo mayor (véase el ejemplo núm. 40), será *re*;

luego la tónica del modo menor, que se encuentra una tercera menor más baja, será *si menor*. En el ejemplo 43 la tónica del modo mayor, según el ejemplo 41, será *mi bemol mayor* y su relativo menor será *do menor*.



Ejemplo núm. 42.



Ejemplo núm. 43.

## CAPÍTULO VIII

### *Del transporte y de los intervalos.*

91. La palabra *transporte* expresa el cantar ó tocar una obra en otro tono más ó menos alto del primitivo, y para ello se requiere conservar las distancias que haya de nota á nota al cambio de tonalidad.

92. Hácese *intervalo* á la distancia que existe de un sonido á otro de la escala, y los nombres que toman son de 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>



Ejemplo núm. 44.

ó 5.<sup>a</sup>, etc., etc., según sea el número de notas que hay en ellos, siguiendo el orden de las escalas diatónicas (*ejemplo núm. 11*).

Así, para mayor claridad, son 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> mayores las que no tienen ningún semitono de la escala, y menores las que tienen uno; son mayores la 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>, que no tienen más que un semitono de la escala, y menores las que tienen dos. Así, la distancia de que consta el intervalo de una *segunda* menor es de medio tono (véase el ejemplo núm. 11 del *mi* al *fa*); el de una *segunda* mayor es de un tono (el mismo ejemplo del *do* al *re*); el *do* una *tercera* menor de un tono y un semitono (ídem del *mi* al *sol*), y así sucesivamente.



## CAPÍTULO IX

### *De los aires.*

93. El aire musical es lo que denota el grado de presteza ó lentitud que debe llevar el compás y que se indica con palabras italianas que se colocan al principio de la obra ó en el transcurso de ella (véase el *ejemplo núm. 16*).

94. Los aires más principales son cuatro: *Largo*, *Adagio*, *Andante* y *Allegro*, y tienen varias modificaciones, entre ellas las de *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Allegro assai*, *Presto*, *Vivace*, etc.

95. El denominado *Largo* quiere decir muy despacio; el *Larghetto*, un poco más vivo; el *Adagio*, casi como el *Larghetto*; el *Andante*, sin demasiada viveza; el *Andantino*, entre el *Adagio* y el *Andante*; el *Allegro*, algo vivo; *Allegretto*, entre *Andante* y *Allegro*; *Presto*, más vivo que *Allegro*; *Vivace*, más ligero que *Presto*; *Vivacísimo* y *Prestísimo*, lo más ligero posible.

## CAPÍTULO X

### *De los signos de expresión.*

96. Los signos de expresión en la música son varios: uno de ellos el regulador (*Tabla de signos, ejemplo núm. 59*) existiendo las abreviaturas siguientes, que, como el regulador, sirven para modificar las fuerzas. Estas son: *pp*, (pianísimo), *p*, (piano), *ff*, (fuertísimo), *f*, (fuerte), *cres.* (aumentando paulatinamente) y *dim.*, (disminuyendo poco á poco) etc., etc.

97. La palabra *primera vez* y *segunda vez* que se suelen encontrar entre los signos de repetición, quiere decir que una vez terminado el trozo musical, al repetir se suprime donde dice *primera vez*, saltando donde dice *segunda vez*.

98. La palabra *da capo*, ó su abreviatura *DC*, expresa que debe volverse al principio y terminar donde diga *fin*.

99. La frase *al segno*, seguida de cierta señal (*Tabla de signos, ejemplo núm. 76*), indica la repetición desde la señal hasta donde diga *fin*.

100. Con ciertos signos propios de la guitarra y otras señales, construiré una especie de *tabla*, á la que el principiante podrá consultar cuando lo necesite con mayor brevedad que encontrándose diseminados por el método estos ejemplos.

## CAPÍTULO XI

### *Del ligado y notas de adorno.*

101. Hay tres clases de ligados: el que liga notas de un mismo nombre, aunque tengan diferente valor el que liga notas de diferente nombre, llamándose se á estos dos ligados *propios*. La otra clase de ligados, á la que dan algunos el nombre de *impropios*, porque su efecto es pulsar una cuerda y ligar en otra. El primero de los ligados se ejecuta dando la primera nota y en ella se reconcentra el valor de las demás (*Tabla de signos, ejemplo núm. 45*). El segundo y tercero se refieren á la manera de ejecutarlo (*Tabla de signos, ejemplos números 46 y 47*).

102. *Apoyatura* es una nota de adorno que toma su valor de la nota que le sigue y aquél suele ser la mitad de ésta, (*Tabla de signos, ejemplo núm. 48*).

103. Hay mordentes de uno, dos, tres y cuatro notas, tomando éstos su escaso valor de la nota ó silencio que los antecede, y si éstos no tuvieran suficiente valor, entonces lo toman, como la apoyatura, de la nota que sigue (*Tabla de signos, ejemplo núm. 49*). Los de tres ó cuatro notas se ejecutan con la mayor rapidez y así como si son rectos, y si fuesen circulares deben ceñirse al aire en que esté la música (*Tabla de signos, ejemplos números 50, 51 y 52*).

104. *Calderón* es un símbolo con un punto con media, que se coloca encima de una nota ó silencio y sirve para interrumpir el discurso musical (*Tabla de signos, ejemplo núm. 53*).

105. Durante la interrupción del *calderón* suelen hacer las partes que llevan el canto ó melodía pasajes de *cadencia* compuestos de un número indeterminado de notas, dando á esto el nombre de *Fermata* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 54*).

Del tipo de las *fermatas* suelen ponerse las palabras *ad libitum* ó *apiacer*, que quieren decir á voluntad del que ejecuta.

106. *Tritas* es la repetición de la nota ordinaria con otra auxiliar, que debe ser su superior, pudiendo ser el intervalo entre dichas notas de un semibreve ó un tono, (*Tabla de signos, ejemplo núm. 55*). Su ejecución es pulsando una sola vez la nota ordinaria.

107. *Arrastres*, en la guitarra, pueden darse con varias cuerdas aún tiempo (*Tabla de signos, ejemplos números 56 y 57*) pero los más usados son de una ó dos. La forma de ejecutarlo es como indica la línea recta que se tira de una nota ó notas á otra, requiriendo mucha seguridad y mucha limpieza para no amortiguar los sonidos antes de haber llegado los dedos á su sitio.

Los arrastres pueden ser lo mismo de un traste al otro inmediato, que al más distante.

108. Hay una señal (*Tabla de signos, ejemplo núm. 58*), la cual indica que se debe pasar el dedo pulgar por encima de las cuerdas que abarque.

109. El signo llamado *regulador* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 59*) es muy usado por el número de notas que puede abarcar, formándose con dos líneas, las cuales, según estén más ó menos separadas, denotan la mayor ó menor fuerza que es preciso aplicar.

110. Hay varios signos de repetición todos de los autos dichos (*Tabla de signos, ejemplos núme-*



ros 60 y 61.) Desde la repetición de una ó más notas hasta la repetición de un trozo de música, los puntos que se encuentran al lado de las barras que atraviesan el pentágrama, si están á la izquierda, denotan que se repite el trozo precedente; á la derecha, el siguiente, y á los dos lados, el anterior y posterior.

Hay notas de escaso valor dentro de un compás y para evitar su repetición, á una nota de gran valor, se le pone el signo, que consiste en unas pequeñas líneas que indican el número de repeticiones, según la afección á la nota *corchea* ó *semicorchea*, etc.

111. *Armónico* es uno de los efectos más bonitos que se sacan á la guitarra, y aunque se ejecutan de tres formas, dos son las más usuales (*Tabla de signos, ejemplo núm. 62*). Consiste una de ellas en apoyar ligeramente un dedo de la mano izquierda encima de la cuerda que sea y del traste en que corresponda, se pulsa con la derecha dicha cuerda y en el acto de sonar se retira el dedo de la mano izquierda á fin de que no impida las vibraciones.

El otro es (*Tabla de signos, ejemplo núm. 63*) que así como las cuerdas pisadas hacen la escala cromática, pisada y pulsada como sigue la harán también en *armónicos*: mientras la izquierda pisa donde la corresponda, la derecha, puesto el índice sobre la cuerda donde haya de ser el *armónico*, apoyado muy ligeramente y el pulgar pulsando dicha cuerda, moviendo sólo su primera falange, producirán el otro modo de hacer el armónico. Para mejor comprensión diré, que teniendo la sexta cuerda al aire su *armónico* será en el doce traste; si esta cuerda se pisa en el primer traste, su armónico estará en el traste trece y así en el segundo, entonces será en el *catorce*, etc.

112. *Tatubara* consiste en hacer las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo pulgar, dando un movimiento de media vuelta á la mano para que ruidando plano sobre las cuerdas; se pone una señal y el nombre y esto indicará el número de veces que se ha de hacer (*Tabla de signos, ejemplo núm. 64*).

## CAPÍTULO XII

### *De varios particulares.*

113. Cuando haya que poner *ceja* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 65*) se indicará su abreviatura (C) y el número del traste donde se ha de poner; los puntos que siguen á la abreviatura indican donde termina la *ceja*.

114. Aunque la *horquilla* (*Tabla de signos, números 66, 67 y 68*) no es de los que debieran ocupar lugar en esta *Tabla*, ya así lo hago por serlo de mayor brevedad en caso de consulta.

Hay tres formas de ejecutarlas, que son las más usuales. La primera, con el índice y anular de la mano derecha, mientras el pulgar da su nota correspondiente.

La segunda, con los dedos *medio* y *anular* juntos y el índice separado pulsando otra cuerda, lo mismo que el pulgar.

La tercera es *índice* y *medio* juntos y *anular* separado, haciendo la advertencia que se llama *horquilla* por la forma que ponen los dedos al pulsar cuerdas que están separadas unas de otras; es decir, que siempre ha de existir intermedio de una á dos cuerdas que no se pulsan.

115. *Tremolo* aunque le pasa como á la *horquilla*, que no es de este lugar, yo que quiero especificarlo bien, es la razón por lo que se coloca aquí (*Tabla de signos, ejemplos números 69, 70, 71 y 72*). Ya he

dicho que cuando es de pocas notas y pocos compases soy partidario del *índice* y *medio*; mas tratándose de muchas notas y compases prefiero los tres *índice, medio* y *anular*, primero por su mayor seguridad y segundo por su poco cansancio para el ejecutante.

Estos los dividiré de cuatro modos para su ejecución: el primero, de dos notas, por el dedo *medio* ó *índice*; segundo, de tres, por *anular, medio* ó *índice*; tercero, de cuatro, por *índice, anular, medio* y otra vez el *índice*, y el cuarto, por *medio, índice, anular, medio* ó *índice*.

El principiante debe ejecutarlo en la forma que explico, pues la experiencia me ha demostrado ser la mejor forma para llegar á su perfección.

Ahora diré que *trémolo* es la repetición de un mismo sonido dos, tres, cuatro veces, etc.

116. Se llaman articulaciones á la forma de emitir ó tocar los sonidos, siendo éstas cuatro.

Primera (*Tabla de signos, ejemplo núm. 73*), llamada *Picado*; segunda (*ídem 76*), *Ligado*; tercera (*ídem 74*), *Ligado-Picado*, y la cuarta (*ídem 75*), *Staccato*; consistiendo su ejecución en dar á la figura la mitad del valor que representa, dejando la otra mitad en silencio.

117. Pondré la señal que sigue á la palabra *al segno* (véase párrafo 99) en la Tabla de signos, ejemplo número 76.

118. Pondré al principiante tres abreviaturas (*Tabla de signos, ejemplo núm. 77*): las del dedo con la derecha, la de la cuerda que hay que pulsar y con el dedo que hay que pisar.

Advierto que en la guitarra no hay en la mano izquierda más que cuatro dedos que se puedan usar por estar el pulgar inutilizado, así es que no lleva la misma contabilidad que en el piano, donde se hace uso de los cinco; estos cuatro dedos son: primero, *índice*; segundo, *medio*; tercero, *anular*, y cuarto, *meñique*.

119. Doy aquí fin á lo que muy bien se puede llamar parte teórica de este método, no porque crea haber dicho cuanto sea necesario á un principiante para su verdadero conocimiento en la música, no, sino porque, como he dicho en un principio, mi objeto no es otro que dar las más sucintas explicaciones para que el principiante pueda guiarse por ellas y sacar de este método el mejor partido posible. Muy bien hubiera podido extenderme cuanto hubiera querido, pues no hay cosa más fácil; se ha escrito tanto sobre la música! Pero no quiero que nunca se pueda creer en mis pretensiones que están muy lejos de mi ánimo.



# PRIMERA PARTE

## PRACTICA

### SECCIÓN PRIMERA

## CAPITULO PRIMERO

### *Lecciones elementales.*

120. Al profesor, avezado ya á lo que es la guitarra y la música, le extrañará mucho la serie de lecciones y los pocos ejercicios que pongo en este método, tanto por su forma como por su ritmo; pero no le debe extrañar si tiene en cuenta la índole de esta obra, que difiere mucho de las hechas hasta el día y que mi objeto no es otro que el que se extienda la adición tanto á un género como al otro; ahora bien: hecha esta salvedad, quedo tranquilo respecto á la crítica que puedan hacer de ellos, y créame los profesores que siempre que alguien quiera aprender á tocar bien la guitarra, yo seré el primero en aconsejarle otro método y no el mío, pues éste, fuera del fin que lleva, vale bien poco.

Las lecciones y ejercicios que pienso poner en esta parte serán, más que para recreo del principiante, para la preparación de las manos.

### *Modo de estudiar.*

121. Tener método para todo es el primer factor para conseguir lo que se desea. Así, para estudiar con provecho, es necesario mucha constancia y no exasperar, pues con paciencia se consigue todo lo que al pronto parece imposible.

Conviene estudiar por lo menos dos horas diarias, pues más valen estas dos horas que diez un día y otro nada.

Precisa hacer muchas escalas de una, de tres y de cinco notas en cada cuerda, procurando no dar dos notas seguidas con un mismo dedo; hacer las escalas *cromática* y *diatónica*, muchos trinos y ligados con la mano izquierda; hacer muchas escalas con el pulgar, pues este dedo es muy útil en el flamenco. Efectuado todo lo precedente, los dedos se encontrarán ágiles para estudiar con provecho.

### Advertencias.

- I. Mucho cuidado en no apoyar algún dedo en la tapa cuando se esté ejecutando.
- II. Al templar y apretar las clavijas subir la mano derecha á la cabeza de la guitarra, con el fin de que el diapason no tome vicio.
- III. No se debe usar la *ceja artificial* tratándose de estudios y si solo para acompañar cantes.
- IV. Tener la guitarra siempre templada al mismo tono es muy conveniente y para ello debe de usarse el afinador.
- V. Al encordar una guitarra de nuevo se hará quitando una cuerda de las viejas y poniendo una de las nuevas; una vez puesta ésta se pondrá al tono que estaba la anterior y así sucesivamente hasta su terminación. La razón de lo expuesto es porque las cuerdas templadas hacen un tiro de mucha potencia en la tapa armónica y, por lo tanto, al quitar esta presión de una vez, dicha tapa no creo gane gran cosa en ello.
- VI. Del grueso de las cuerdas con que esté encordada una guitarra depende muchas veces la limpieza de sus sonidos, y en el que ejecuta no tropezar con los inconvenientes que tropezaría si estos gruesos no guardaran relación. Daré una idea lo más aproximada posible. Elijase la primera cuerda en un término medio (ni gruesa ni delgada) y demosle el valor de *cuatro* puntos. Elijamos la tercera y á ésta demosle el valor de *ocho* puntos, doble de la primera. Ya tenemos dos cuerdas. Busquemos la segunda cuerda en el intermedio de estas dos, y por lo tanto le corresponderá un valor de *seis* puntos. La cuarta cuerda será un pelo más gruesa que la primera, la quinta un poquito más que la segunda y la sexta más que la tercera.
- VII. El discípulo debe tener dos guitarras: una bastante dura de ambas manos y otra en buena pulsación. La primera para el estudio y la segunda para cuando tenga que ejecutar.
122. Templar bien una guitarra es bastante difícil aunque se tenga muy buen oído; por lo tanto, trataremos de ello á fin de alocucionar lo más posible.
123. Siendo de la misma opinión que D. Dionisio Aguado en el procedimiento de templar la guitarra, á continuación copio lo que dice dicho señor en su Método para Guitarra:
 

«Desde luego es necesario tomar una cuerda que sirva de punto de comparación para templar las demás. Sea la sexta, la cual, atada á la clavija, se aflojará de manera que no dé sonido; luego se irá subiéndola de manera que dé un sonido bastante claro, pero que la clavija no haya dado al apretar la cuerda, más de un cuarto de vuelta. En tal disposición, pisada la sexta cuerda en el quinto traste, dará el sonido que corresponde á la quinta al aire, lo que se ha de poner al unísono con ella; desde la quinta, una vez templada, se pasará á las demás con arreglo á la tabla siguiente:

La cuerda 6. <sup>a</sup> pisada en el 5. <sup>o</sup> traste, da el sonido que corresponde á la 5. <sup>a</sup>						
—	5. <sup>a</sup>	—	5. <sup>a</sup>	—	—	4. <sup>a</sup>
—	1. <sup>a</sup>	—	5. <sup>a</sup>	—	—	3. <sup>a</sup>
—	3. <sup>a</sup>	—	1. <sup>a</sup>	—	—	2. <sup>a</sup>
—	2. <sup>a</sup>	—	5. <sup>a</sup>	—	—	1. <sup>a</sup>

Aire.

124. «Una vez hecho todo esto conviene hacer otra operación para saber si está ó no *afinada*. En este caso se procederá por octavas del modo siguiente: primero se pisará la tercera en el segundo traste y

«por este sonido se afinará la quinta al aire (que es su octava baja); luego se pisará la quinta en el segundo traste, y con este sonido se afinará la segunda al aire (octava alta); luego la segunda en tercer traste con el cuarto al aire; posteriormente la sexta al aire con la cuarta en el segundo traste, y por último la primera al aire con la cuarta en el segundo traste.»

125. El objeto principal de este capítulo es el de ir conociendo el valor de las notas en los diferentes compases y tiempos.

126. Siempre que se pueda, el pulgar pulsará la cuarta, quinta y sexta (*bordones*); el índice, la tercera, el medio la segunda y el anular la primera; este orden donde más se guarda es en los arpeggios.

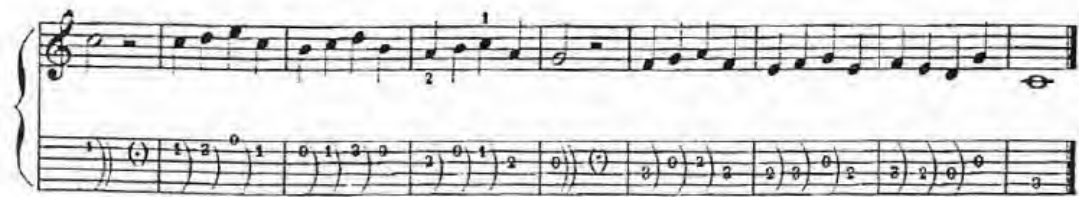
127. Creo muy conveniente que el principiante estudie cada compás por separado, y una vez bien sabido el uno pasar al otro.

128. He querido dejar para este lugar la escala cromática, pues aquí es donde verdaderamente empieza la parte práctica del presente método.





## Lección 3ª



## Lección 4ª





## Lección 5ª



## Lección 6ª





132. Al ejecutar la 7.<sup>a</sup> lección debe tener cuidado el principiante en que los sonidos se oigan á un tiempo, de lo contrario, en vez de acordes resultarían arpeggios.



133. Esta lección es todo lo contrario á la anterior, hay que procurar que se oigan los sonidos, uno tras otro y hacer de manera que estos sonidos salgan limpios, y todos con la misma fuerza, de esto depende todo su buen mecanismo; y mucho cuidado en no mover la mano derecha, se debe procurar que sean solamente los dedos; pues de lo contrario resultará el arpeggio muy desigual tanto en claridad de sonidos como en ejecución se perdería la mitad.



## Lección 9ª



## Lección 10.





134. Como habrá observado el principiante las lecciones 8, 9, 10, y 11, son basadas en la lección 7ª, esto lo he hecho para mas facilidad en los arpeggios y al mismo tiempo para que se vea de cuantas maneras se puede descomponer un acorde.





135. Hay que procurar que los puntillos tanto de la lección siguiente como de las venideras se marquen bien.



Lección 15.

The musical score for Lesson 15 consists of two staves. The upper staff is a piano melody in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The lower staff is a guitar accompaniment, starting with a C-clef and a common time signature. It features a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 7. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Lección 16.

35

Musical score for Lección 16, measures 35-40. The score is written for piano (p) in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: C7 at measure 35, C2 at measure 36, C1 at measure 37, C2 at measure 38, and C1 at measure 39. The piece concludes with a double bar line at measure 40.

Lección 17.

Musical score for Lección 17, measures 1-5. The score is written for piano (p) in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line at measure 5.





136. La lección siguiente debe estudiarla bien el principiante, hasta dar el valor justo á los dobles puntillos.



## Lección 19.

Two systems of piano accompaniment for Lección 19. The first system consists of a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 1, 0). The second system includes fingering labels C-2 and C-4 above the treble staff and below the bass staff, indicating specific fingering techniques for the chords.

## Lección 20.

Two systems of piano accompaniment for Lección 20. The first system consists of a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 1, 0). The second system includes fingering labels C-2 and C-4 above the treble staff and below the bass staff, indicating specific fingering techniques for the chords.

## Lección 21.

Two systems of piano accompaniment for Lección 21. The first system consists of a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 1, 0, 2, 3, 2, 1, 0). The second system includes fingering labels C-2 and C-4 above the treble staff and below the bass staff, indicating specific fingering techniques for the chords.



## Lección 23.

## Lección 24.



## Lección 25.



137. Antes de entrar en los ejercicios, quiero hacer algunas advertencias y son, que excepto las lecciones que no son puestas mas que para medirlas, (como son las primeras) las demás se debe procurar hacerlas con la mayor velocidad posible procurando siempre que no por mucho correr resulten los sonidos borrosos; Lo mismo digo de los ejercicios (su nombre lo indica) puesto que son para ejercitar los dedos.

138. Aconsejo al principiante que procure no olvidar y hacerlo todos los días bastantes veces el ejercicio 1º, no por su valor musical, sino por lo útil que es para los dedos pulgar é índice, con los cuales se ha de hacer.

## Ejercicio 1º



Three systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a treble and bass staff with a grand brace. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The third system has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

139. Este ejercicio 2º se debe procurar hacerlo muy ligero con el fin de que la mano izquierda adquiera ejecución; pues para ella está hecho.

Ejercicio 2º

Two systems of musical notation for 'Ejercicio 2º'. Each system consists of a treble and bass staff with a grand brace. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. Chords are labeled with letters C-2 through C-9 above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.





140. Los dedos de la mano izquierda al hacer los ligados del ejercicio siguiente, deben procurar al tirar y al caer lo hagan con igualdad de fuerza.





Chords: C7, C5, C2

Ejercicio 4º

C-4





141. Al hacer el ejercicio 6º se debe procurar que los dedos de la mano izquierda, vayan cayendo en los trastes, uno por uno y nunca dos á la vez y con igualdad.





142. El ejercicio siguiente debe de hacerse con el dedo pulgar, con el objeto de que este dedo, que en lo flamenco es muy útil, tome fuerza, seguridad y ejecución.



### Ejercicio 8º

M.C.2

First system of musical notation, measures 1-2. The treble clef staff contains a melody of eighth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

C-4

Second system of musical notation, measures 3-4. The treble clef staff contains a melody of eighth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

M.C.2

Third system of musical notation, measures 5-6. The treble clef staff contains a melody of eighth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

C-4

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The treble clef staff contains a melody of eighth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

C-9

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The treble clef staff contains a melody of eighth notes, and the bass clef staff contains a bass line with eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#).







50

Chords: C-2, C-7, C-6, C-7, C-5, C-7, C-4, C-3, C-5

Chords: C-7, C-10, C-7, C-9, C-7, C-4, C-5, C-7

Chords: C-5, C-7, C-3, C-5, C-5, C-3

Ejercicio 10.

This page of musical notation, numbered 51, consists of five systems of music. Each system is written for guitar, featuring a treble staff and a bass staff. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- System 1: C-3, C-8
- System 2: C-7, C-5
- System 3: C-3, C-2
- System 4: (No chord label)
- System 5: M-C-4

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one sharp (F#).

Three systems of musical notation for piano exercises. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is labeled C-5 and C-4. The second system is labeled C-2 and C-7. The third system is labeled M-C-4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics like 'p' and 'f' are used.

148 El ejercicio siguiente conviene llegarlo á dominar bien, pues es muy útil para la mano derecha.

Ejercicio 11.

Two systems of musical notation for Ejercicio 11. The first system has a treble staff with notes marked with 'i' and 'm' and a bass staff with fingerings. The second system continues the exercise with similar notation. Dynamics like 'p' and 'f' are used.

53

C-3 C-8

C-3 C-8

C-7 C-7

C-5 C-3

C-5 C-3

C-2 C-2





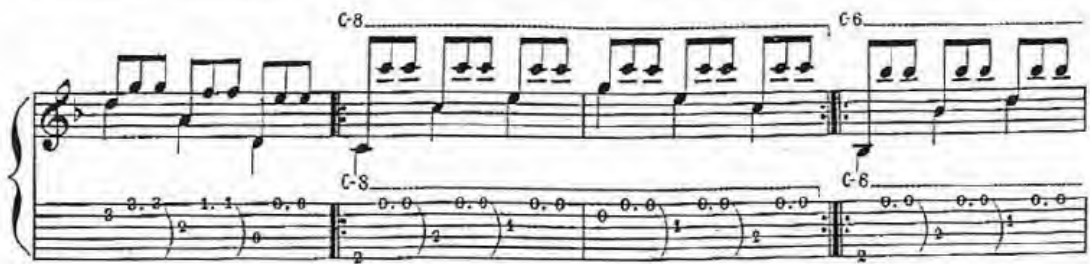
144. No he querido poner mas ejercicios de trémolos que los tres siguientes, primero por no hacer esta obra demasiado larga y segundo porque estos mismos ejercicios pueden servir al principiante para ensayar el de 5 notas.

Ejercicio 12.









M-C-2

M-C-2

C-1

C-1

Ejercicio 13.

C-8 C-10 C-7 C-5 C-7 C-3 C-5

C-8 C-10 C-7 C-5 C-7 C-3 C-5

*a.m.t.* *p* *p* *p* *p*

*a.m.t.* *p* *p* *p* *p*



14-14-14 14-14-14 14-14-14 7-7-7 7-7-7 7-7-7 10-10-10 10-10-10 10-10-10

7-7-7 7-7-7 7-7-7 2-2-2 2-2-2 2-2-2 5-5-5 5-5-5 5-5-5

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody with eighth-note triplets and quarter notes, with circled fingerings (1-5) below the notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note triplets and quarter notes, with circled fingerings (1-5) below the notes. The piece concludes with a double bar line.

The musical score is for a waltz titled "The Merry Widow" (La Veuve Joyeuse). It is in 3/4 time and G major. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a bass line with some triplets. The vocal line is written for a soprano, with lyrics in French and English. The French lyrics are "C'est la Veuve Joyeuse, la Veuve Joyeuse, la Veuve Joyeuse, la Veuve Joyeuse." The English lyrics are "It's the Merry Widow, the Merry Widow, the Merry Widow, the Merry Widow." The score ends with a double bar line and the word "ar." (aria) written below the vocal line.

Ejercicio 14.

[illegible]

1. 1. 1. 1. 3. 1 0. 0. 0. 0 0. 0. 0. 0 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 C-4

2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 1. 1. 1. 1 1. 1. 1. 1 1. 1. 1. 1 M-C-7

0. 0. 0. 0 2. 2. 2. 2 0. 0. 0. 0 C-5 0. 0. 0. 0 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 0. 0. 0. 0

2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 M-C-5

2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 2. 2. 2. 2 M-C-4



[illegible]

Musical score for "The Merry Widow" (No. 1). The score is written for voice and piano. The voice part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef. The score consists of two systems. The first system has a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The piano accompaniment features a prominent bass line with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal melody line in G major (one sharp) and a piano accompaniment line. The vocal line features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written for the right hand on a single staff. The second system continues the melody and accompaniment. The piano part includes a bass line with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody line includes a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment includes a bass line with a treble clef and a key signature of one sharp. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and bar lines.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal melody line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a piano accompaniment in bass clef. The melody begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The piano accompaniment features a simple bass line with chords. The second system continues the melody and accompaniment, with the melody line ending in a double bar line. The piano accompaniment continues with a similar bass line and chords. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

9-9-9-9 10-10-10-10 12-12-12-12 10-10-10-10 12-12-12-12 12-12-12-12 11-11-11-11 11-11-11-11 11-11-11-11

10-10-10-10 10-10-10-10 10-10-10-10 10-10-10-10 10-10-10-10 10-10-10-10 10-10-10-10 10-10-10-10 8-8-8-8 8-8-8-8 6-6-6-6

6-6-6-6 5-5-5-5 0-0-0-0 6-6-6-6 5-5-5-5 6-6-6-6 0-0-0-0 2-2-2-2 2-2-2-2 2-2-2-2

M.C-2

2-2-2-2 2-2-2-2 2-2-2-2 1-1-1-1 1-1-1-1 0-0-0-0 0-0-0-0 0-0-0-0 0-0-0-0 0-0-0-0

0-0-0-0 1-1-1-1 2-2-2-2 0-0-0-0 1-1-1-1 2-2-2-2 1-1-1-1 2-2-2-2 2-2-2-2 2-2-2-2



## SEGUNDA PARTE

### SECCION PRIMERA

### CAPITULO PRIMERO

#### *Explicación de la cifra.*

115. Después de hecho este Método en borrador, pensé, y no faltó además alguien que me dijo, que la mayoría de los que tocan la guitarra por lo flamenco no conocen la música, y, por tanto, aunque éstos quieran comprarlo ¿para qué les serviría? Entonces fué cuando me decidí á ponerlo en la forma que va: esto es, un pentágrama de música y otro debajo por cifra diciendo lo que el anterior. Esto facilitará mucho, pues el que sepa poca música ó ignore donde dar una nota ó un acorde, no tiene más que mirar debajo, y las cifras le dirán traste y cuerda donde ha de ejecutarlo.

116. Las explicaciones de colocación de la guitarra, posturas de las manos, modo de herir la cuerda, etc., es aplicable tanto para el que lo haya de tocar por música, como para el que lo toque por cifra: por tanto, no me resta más que dar algunos detalles y poner algunos ejemplos para quien quiera tocarlo por cifra.

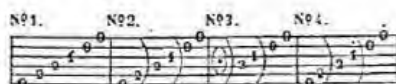
#### *Explicaciones.*

117. El pentágrama para las cifras necesita tener tantas líneas como cuerdas tiene la guitarra, esto es: cada línea es una cuerda (*Ejemplo núm. 78*). Así, cuando el principiante vea un número en una línea, quiere decir que sonará la cuerda á que pertenece la línea y será pisada dicha cuerda en el traste donde marque el número (*Ejemplo núm. 79*).



*Ejemplo núm. 78.*

118. Antes de pasar á explicar este segundo ejemplo, tengo que advertir que el principiante debe aprender muy bien á medir los compases de dos, tres y de cuatro tiempos (*véase el párrafo 15*): una vez bien aprendido y que los tiempos sean iguales, llevará mucho adelantado para poder medir, si no con exactitud, porque es imposible por cifra, por lo menos muy aproximado.



*Ejemplo núm. 79.*

una sola nota? (*Ejemplo núm. 79*). Así es que, para aproximarme lo más posible á la medida, lo pongo como está en el número 2.º; el que hiciera el núm. 1.º sonaría sexta cuerda al aire; quinta y cuarta en el segundo traste; tercera en el primero y segunda y primera al aire, las sonaría todas seguidas ó á su ca-

119. Las cifras encerradas entre barra transversal y barra, esas componen un compás; mas si yo lo dejara como hasta hoy se hizo, en esa forma ¿cómo era posible medir ni

pricho; luego esto no lleva compás determinado; para que medio lo lleve, fíjese bien el principiante en el núm. 2. Este está dividido en tres tiempos ó partes, ó sea en un compás que hay que medirlo en tres tiempos. El primer tiempo está encerrado por medio de una rayita curva, y quiere decir que esas dos notas allí encerradas se dan con igualdad en el primer tiempo del compás (lo mismo se haría si tuviese tres, cuatro ó cinco notas, etc.); las otras dos que le siguen, lo mismo, é igualmente las otras. Pero á lo mejor sucede que un tiempo cualquiera de un compás no tiene nota alguna, esto es, que pasa en silencio; para ello nos valdremos del paréntesis con el puntito en medio (*Véase el núm. 3*); en este vemos que la primera parte del compás no tiene nota y sí las otras dos.

150. También sucede que á lo mejor hay que pasar de nota á nota rápidamente, ésas las señalaremos con un puntito puesto encima y se debe procurar que el paso de una á la otra sea lo más rápido posible (*ejemplo núm. 79, núm. 4*), esto es: en el número 4, si no tuviese el punto, su paso á la otra nota sería natural; demostrémosle con letras: llámese la primera nota afectada del punto *mí* y la que le sigue *sí*, si no tuviese punto leeríamos *mí, sí* pero como lo tiene leeremos *mí.*, etc., etc.

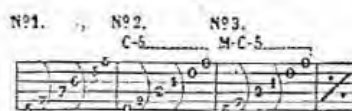
151. En el ejemplo primero vemos una C, seguida de un 4 y de una serie de puntitos, esto quiere decir que se hará *ceja* en el cuarto traste y no se levantará hasta terminados los puntitos; también hay en el mismo ejemplo una *u* minúscula antes de la C y el núm. 5, esto quiere decir que en vez de hacer la ceja por entera, no se pisará más que hasta la cuarta cuerda, quedando la sexta y quinta al aire. Con esto, hay que poner mucho cuidado, pues es muy fácil la equivocación: fíjese bien, supongamos que queremos sonar la cuarta cuerda en el traste siete; pero marcamos *ceja* en el quinto traste, ¿dónde se da entonces? Pues en el segundo traste, puesto que todos los trastes más arriba de la ceja es como si no existieran: es decir, que el diapasón de la guitarra empieza en el traste donde se hace *ceja*.

152. Ahora veamos la media *ceja* en el cinco, queda, como hemos dicho, la sexta y la quinta al aire, luego para estas dos cuerdas el diapasón de la guitarra empieza cinco trastes más arriba que para las otras cuatro; así diremos, cuarta cuerda en el segundo traste y sexta en el octavo, este octavo no hay que contar desde donde esté la *ceja*, no: éste se cuenta desde donde empiezan los trastes en su *ceja* natural, y la cuarta cuerda en el segundo traste, puesto que está dentro de la *ceja* artificial, éste se cuenta desde dicha *ceja*; esto es, que una vez pisada esta cuerda en el segundo traste, se levante la *ceja*, y el dedo que pisa la cuerda, no entonces veríamos que está pisando en el séptimo traste (*ejemplo núm. 80*).

153. Si tuviésemos que dar las notas (*ejemplo 80, núm. 1*) en acorde, sería imposible, pues nos harían falta dos dedos más en la mano izquierda, por este motivo empleamos la *ceja*, y así con un solo dedo pisamos, si es posible, las seis cuerdas aun tiempo (núm. 2). En el núm. 3, si en vez de sexta en el quinto traste pusiera un cero (cero significa que aquella cuerda se suena al aire) y con la quinta cuerda se hiciere lo mismo, resultaría la verdadera media *ceja* sin molestia alguna.

Practique el principiante todas estas cosas hasta hacerse cargo de ellas y no pase adelante, con el fin de que no tenga confusión alguna: modo de aprenderlo bien. Procure pisar á un tiempo todas las notas del núm. 1, como verá que le es imposible ponga la *ceja* en el quinto traste y al mismo tiempo repare que lo que antes era sexta cuerda en el quinto ahora resulta al aire, y lo que era quinta cuerda en el séptimo ahora resulta en el segundo, etc. Esto es: que se cuentan los trastes desde donde está el dedo formando *ceja*.

154. Si en un compás, en vez de una sola raya curva que divida una parte de compás se encuentran dos rayas seguidas, quiere decir que la nota ó notas que separan vale dos partes del compás.



*Ejemplo núm. 80.*



En el núm. 1 vemos lo que acabamos de decir, mas si no hubiese ninguna raya, es que vale el compás entero número 2. Se observará que las dos notas primeras del número 1 valen dos tiempos de los tres que vale el compás y las tres del número 2 valen el compás entero (*ejemplo núm. 81*).

155. Aconsejo al que haya de tocar por este Método por cifra que lea todo lo que en él va puesto referente á los armónicos, arrastres, ligados, etc., etc., y todo aquello que crea puede serle útil, pues de lo contrario muchas cosas no las comprenderá bien, y si no las pongo en este lugar es por no repetir lo mismo que llevo dicho en la primera parte.



Ejemplo núm. 81.

## CAPITULO II

### *Historieta del flamenco.*

156. Para que todo lo concerniente á lo flamenco pueda leerse de una vez, procuraré ponerlo todo seguido. También haré una relación, lo más sucinta posible, con el objeto de no distraer la atención del lector en asuntos que no conducirían á un fin práctico.

157. En la tercera parte de este Método van los acompañamientos de los cantos y algunos de los bailes de palillos, limitándome, en esta segunda parte, á poner algunos cantares y hacer un poco de historieta del flamenco.

158. ¿De dónde proviene el flamenco? Algo difícil es contestar á este particular; sin embargo, emito mi opinión en la precedente pregunta. Flamenco, según el diccionario de la lengua castellana, es la persona que proviene de Flandes, y ese nombre se han aplicado los gitanos, porque entre ellos es de muy mal efecto llamarse de la forma anterior, denominándose con los de Flamenco ó Serrano. También esa palabra es apropiada para aquellos individuos chulescos ó mujeres de buena presencia; y aunque se deriva de Andalucía, hoy casi se emplea en toda España, y sobre todo en la capital. La mayoría de los cantantes andaluces eran de los gitanos y poco de los payos (como ellos llaman al que no lo es), prevaleciendo entre ellos exclusivamente esos aires desde muy antiguo, y hoy en día los adoptan los payos, habiéndoseles olvidado por completo á los gitanos.

Por las razones expuestas, creo que el *Flamenco* debe provenir de los dichos gitanos, siendo de difícil contestación la pregunta siguiente: ¿Quién legó esos cantos á los gitanos? Y aquí la dificultad: pero yo tengo algo que contar y es muy fácil que dé alguna luz sobre el asunto.

159. Si no recuerdo mal, por los años 1881 á 1882 tocaba un servidor la guitarra en un café muy pequeño que había en la plaza de la Cebada (llamábase café de Naranjeros), y por esa época vino á Madrid una embajada mora, y alguno de los sujetos que la formaban se personaron una noche en dicho café, donde cantaba también y á la perfección, sobre todo las siguirillas y martinetes, un muchacho de Jerez. Uno de los individuos moros, que hablaba bien el español, en uno de los entreactos llaméme, y después de hablar de varias cosas, me dijo: ¿Cómo se llama lo que acaba de cantar ese joven? Contestéle que siguirillas gitanas, y él entonces me dijo que en su país se cantaba lo mismo, ó sea la música (porque la letra, como se comprenderá, sería en su idioma); y, en efecto, en su lenguaje se puso á cantar, y quitada la letra, la música era igual. ¿Es que durante su estancia en España dejaron esos aires ó se los



llevaron? Creo lo primero, pues no solamente se reduce á las siguirillas, sino á otros cantes los que son suyos, como ya tendremos ocasión de ver.

160. Ahora en la Exposición de París de 1900 he tenido ocasión de ver infinidad de moros y moras cantando y bailando. Sus canciones, ó sea la música, sino igual, tenía un ritmo muy parecido al flamenco y sus bailes lo mismo; ahora que en esto no hay la esbeltez ni la gracia española.

## CAPÍTULO III

### *De los cantes flamencos.*

161. Hablemos algo de los cantes que están clasificados como flamenco y de su ejecución, aunque algunos, tomados ó conocidos como tales, se despegan de él.

162. MALAGUEÑAS.—El principiante, al ejecutar la malagueña, debe procurar de no marcar ese ritmo que estamos acostumbrados á oír en las orquestas y bandas militares, las que acentúan demasiado la primera parte de cada compás, pues esto da un carácter especial á la malagueña, el cual difiere bastante á como se toca en la guitarra. La malagueña, aunque se canta en toda España (y en particular en la región andaluza), es exclusivamente de Málaga, pues el ritmo y la cadencia sin afectación que allí le dan no se oye en ninguna otra parte.

163. FANDANGO.—Con éste pasa lo mismo que con la malagueña: pero la parte donde mejor se canta es por la provincia de Córdoba, teniendo fama el *fandanguillo de Lucena*, pueblo de esta provincia.

164. LAS BANDOLÁS.—Muy parecido al *fandango*.

165. LA GRANADINA.—Donde mejor se canta es en Granada, aunque hoy los cantadores que se dedican á estos cantes la han adornado tanto, que resultan preciosas, y sobre todo, cantadas por el sin rival don Antonio Chacón.

166. SEVILLANAS.—Como las anteriores, exclusivas de su provincia (Sevilla); de aquí nacen todas las que se cantan y bailan.

167. JABERAS.—Es una especie de granadina, sólo que es mucho más cadenciosa. Se canta muy despacio y tiene el mismo acompañamiento que la malagueña. Cuentan que la autora de este cante fué una mujer que vendía habas (jabas), de donde proviene su nombre.

La *jabera* tiene su *mucho*, ó sea su complemento, al que los inteligentes dan el nombre de *Rondeñas del Negro*.

168. GUANINAS.—Este cante no debía estar clasificado como flamenco, pues su ritmo difiere bastante de él. Este cante es cubano, sólo que aquí se le adorna en otra forma, pero á veces con tal mal gusto, que á los hijos de aquel país les costaría mucho trabajo reconocerlo. Su *aíre* en Cuba es mucho más vivo á como lo ejecutamos en España.

169. ALEGRÍA.—Es cante y baile que se le conoce con varios nombres. Unos llaman *Jugetillo*, otros *La Rosa* y otros *El Agua*. Donde más se canta y baila es en las provincias de Sevilla y Cádiz.

Hace algunos años las *Alegrías*, cuando se tocaban y bailaban, llevaban un *aíre* muy diferente al de hoy. Antes era casi un *andante* y hoy es *prestisimo*, si se puede. Antiguamente la bailadora ó bailador no hacía variación (falseta), y hoy sí la hace.

170. PETENERA.—Este cante también proviene de una mujer, según dicen, á la que apellidaban así; pero no cabe duda que su origen es el *peteo moruno*, cante y toque antiquísimo, como lo es también el *Punto de la Habana*. Se ha cantado también una petenera llamada *Bola del Fillo*.

171. LA GELIANA.—Cante por *alegría* muy bonito, el que no cabe duda es moro. Este cuentan que lo trajo á España un evadido de Ceuta y renegado por último, y al volver á España encontró á su mujer casada con otro, y en una fiesta cantó cantares á los cuales pusieron este nombre.

172. EL SOLDADITO Y EL MIGRÁ.—Lo mismo que el anterior, tienen su origen moro.

173. CARACOL.—Otro cante por *alegría*, mas su corte difiere mucho del de los anteriores. Este seguramente no es moro. Y, por último, hay *La Homera*, *Cante de Blas Dava* é infinidad de ellos difícil de enumerar.

174. TANGÓ.—Como la *guajiro*, es seguramente cubano, sólo que en Cádiz siempre han tenido mucha gracia para el arreglo, y en ello casi se impropia ha ido ganando, menos ahora que lo que se canta de todo tiene menos de tango.

175. ZAPATEADO.—Este es un baile que no tiene cante cuando se ejecuta, aunque muy bien se podía cantar, pues existen canciones que se adaptan bien á él.

176. POLO DEL FILLO.—Este cante es bastante difícil de cantar y tocar, pues requiere en él que acompañe mucha práctica para dar los cambios á tiempo. Es fijo y tiene sus tiempos marcados. Después de terminado el *Polo* se canta una *Soleá*. Tiene *introducción* y *ancho*.

177. CAÑA DEL FILLO.—También es fija en sus tiempos y difícil de cantar y tocar.

178. POLO DE CRISTÓBAL TOLALO.—Como los anteriores, fijo. Tiene la misma introducción que el *Polo del Fillo*.

179. CAÑA DEL CUERO PACIA.—A ésta todo el mundo ha dado en llamarla *Caña del Granadino*, mas no es así, su autor es *Cuero*. Es libre al cantar, de modo que, según las facultades del cantador, así pueden durar los tiempos. Por lo tanto, el oficio del que acompaña no es otro que tener el oído muy atento á los cambios de tono, y por aquello de ser libre es mucho más difícil que los cantes anteriores.

180. MARCHETES.—Los cantan sin acompañamiento de guitarra, y es uso que los que los cantan siempre piden mucho silencio. Es difícil de acompañamiento, pues tiene música y compás determinados. Hay también *Las Carceleras*, cante de funciones de bandidos y de presos.

181. TONAS Y LIVANAS.—Cante exclusivo de los gitanos. No se acompaña con ningún instrumento.

Según tradición entre ellos, las treinta y tres coplas de que se componen quiere decir los años que tenía *Jesús* á la hora de su muerte.

Este cante es muy poco conocido y pocos los que lo cantan, y menos quien conocen todas las treinta y tres coplas, pues el que más alcanzará será á una docena.

182. SIGARILLAS.—Cante que se acompaña igual que las *sigarillos*, mas es cante que no tiene el corte tan flamenco como éstas.

183. SOLCANES.—Este cante y toque es muy bonito y estoy casi persuadido que es la matriz de infinidad de cantes flamencos, pues sus cantares se adaptan á casi todos ellos. Hay mucha variación tanto en la música como en los cantares, y es cante de casi toda Andalucía, mientras hay otros que están encerrados en más limitado círculo. El principiante debe procurar que la tercera parte de un compás sí y otro no darle acento bastante, pues esto da carácter al ritmo.

184. SIGARILLAS GITANAS.—He dejado este cante para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no esté acostumbrado á oírlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intenta. Presente el principiante á la primera nota de cada compás de compásillo darle bastante valor y acentuarla bien, pues de esto depende su buen ritmo.

Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingenuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo; mas todo lo doy por bien empleado si he conseguido lo que deseaba. Es difícil de cantarlas bien. Por las provincias de Cádiz y Sevilla es donde mejor se cantan. Hay *siguillitas naturales*, de *cumbia* y las de *Lizaro Quintano*, y además hay infinidad de clases, porque los autores han sido muchos, como las del *Filho*, del *Niri*, del *gran Silerio*, etc., etc.

## CAPÍTULO IV

### *De los cantares.*

185. Pondré algunos cantares para que el principiante pueda con ellos irse ensayando en los *acompañamientos*; donde vea esta señal ^ es que varía la posición.

186. Los cantares los pondré tal como los pronuncian los verdaderos flamencos.

#### SOLEÁ

No le pegue usté a mi pare,  
no le pegue usté a mi pare,  
que jun probesito biejo  
que ne se mete con naiden,  
que jun probesito biejo  
que no se mete con naiden.

#### MALAGUEÑA

Soy malagueño natibo,  
soy malagueño natibo  
der barrio la Trinitá,  
estoy queriendo una niña,  
José (1) ma hale cayá,  
soy malagueño natibo.

#### GRANADINA

En la torre é la bela,  
en la torre é la bela,  
hay una campana é pláta,  
cuando suenan su metalé  
isen que biba Granáa  
con toito su jarraale.

#### FANDANGO

Yo me metí en una güerta,  
yo me metí en una güerta  
á comerme una mansana,  
y me cogió el ortelano,  
comiendome ala ortelana,  
yo me metí en una güerta.

#### JABERA

Yo no sé que la daño,  
yo no sé que la daño  
esta semana á mi cuerpo,  
que jago por orblarla,  
y ma presente la tengo,  
yo no sé que la daño.

#### PETENERA

Si Dios me diera á mí er mando,  
si Dios me diera á mí er mando  
como se lo dió á la muerte,  
quitara yo deste mundo,  
niña é mi corasón,  
quitara yo deste mundo  
á quien me quita er quererte,  
si Dios me diera á mí er mando  
como se lo dió á la muerte.

(1) Jesús.

## SEVILLANA

La macarena, morena,  
 la macarena,  
 la macarena  
 toitos disen que muera, nina,  
 la macarena;  
 toitos disen que muera, morena,  
 la macarena,  
 la macarena.  
 y yo solito igo, nina,  
 biba y no muera.  
 y yo solito igo, morena,  
 biba y no muera.  
 A les tribiyo,  
 una purga sartando nina  
 rompió un lebríyo,  
 la tinaja de la gúa morena  
 y er cantariyo.

## TANGO

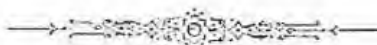
Para dominá un queré,  
 para dominá un queré  
 yo é mandáito asé un freno.  
 yo é mandáito asé un freno: (se repite)  
 para dominá un queré,  
 para dominá un queré,  
 para dominá un queré,  
 y no en contrato un maestró  
 que me lo sepa jase.

Sentraña mía  
 que bien te quiero,  
 que por tu causa me yeban  
 á peleá con los negro,  
 que por tu causa me yeban  
 á peleá con los negro.

## SERRANA

Muere de selo,  
 muere de selo,  
 muere de selo  
 er leon en su cueba,  
 er leon en su cueba  
 muere de selo,  
 muere de selo,  
 muere de selo,  
 en ber á su leona,  
 en ber á su leona  
 en braso ajeno,  
 á..... á..... á..... ¡ay!  
 en braso ajeno,  
 ¡Ay! probesito,  
 ¡ay! probesito,  
 tambien de selo mueren,  
 tambien de selo mueren  
 la nimalito,  
 á..... á..... á..... ¡ay!  
 la nimalito.

No pongo coplas modernas por resultar más adecuadas á los cantares las antiguas, y el no poner nada de *siguirillas*, *polos* y *cufas*, es porque serían interminables á causa de sus innumerables ¡ay!



## 2.<sup>EME</sup> SECTION

Signes pour le "rasgueado."

### CHAPÎTRE I

187. Pour mieux faire comprendre une infinité de noms inconnus de beaucoup de monde, j'emploierai des abréviations qui viendront aider les noms des *rasgueados*.

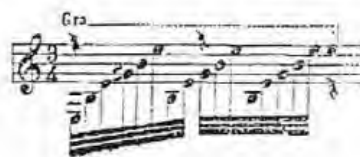
188. Il y a un *rasgueado* que nous appellerons *graneado*, qui s'exécute comme suit: la main droite un peu courbée en dedans (fig. 5), les doigts unis et presque droits, on commence à passer sur les cordes tous les doigts, l'un après l'autre, d'abord le petit doigt, puis ensuite les autres jusqu'à l'index. On commencera par la sixième corde pour terminer à la première; faisant en sorte que les sons soient clairement entendus dans ce parcours: c'est-à-dire, que les doigts devront aller suffisamment séparés afin que l'on entende distinctement ce que produira chacun d'eux.

L'abréviation de ce *rasgueado* est *Gr* mis au dessus des notes (exemple 82).

189. Ainsi donc, le *rasgueado graneado* à la mesure de  $\frac{3}{4}$  s'exécute par trois mouvements de la main et chaque *rasgueado* complet est l'équivalent d'une mesure; s'il était en  $\frac{2}{4}$  il s'exécuterait par deux mouvements.

Par conséquent, pour écrire le *rasgueado* avec une véritable précision, il faudrait une portée entière pour chaque mesure. Prenons, par exemple, le même que nous avons fait: comme chaque doigt, en faisant le parcours, le fait en donnant six notes, multipliant celles-ci par quatre, qui

Exemple n° 82.



## SEGUNDA SECCIÓN

Signos para el rasgueado.

### CAPÍTULO PRIMERO

187. Para mejor entender una infinidad de nombres desconocidos para muchos, me valdré de abreviaturas que facilitarán los nombres de los *rasgueados*.

188. Hay *rasgueado* que llamaremos *graneado*, el cual se ejecuta como sigue: la mano derecha un poco incurvada hacia dentro (fig. 5.), los dedos juntos y casi rectos, y empezando con el dedo meñique, siguiéndole el anular, medio ó índice, se pasarán uno tras otro por las cuerdas, empezando por la sexta y concluyendo por la primera, haciendo de manera que en ese recorrido se oigan los sonidos claros: esto es, que los dedos vayan lo suficientemente separados para que se oigan con claridad los sonidos producidos por cada uno de ellos.

La abreviatura de este *rasgueado* será *Gr* puesto encima de las notas que corresponda (ejemplo 82).

189. Como se ve, el *rasgueado graneado* en compás de  $\frac{3}{4}$  se ejecuta con tres movimientos de la mano, y cada *rasgueado* completo vale un compás, y si fuesen en  $\frac{2}{4}$  serían dos movimientos, etc., etc.

Ahora bien: para escribir el *rasgueado* con verdadera precisión, sería necesario un pentagrama entero para cada compás. Pongamos por ejemplo este mismo que hemos hecho: como cada dedo al hacer el recorrido lo hace dando seis notas, multiplicándolas por cuatro, que son los dedos, resultarían que á cada

sont les doigts, il résulterait vingt-quatre notes pour chaque mesure. Mais, ayant dit dans la première partie de cette Méthode que la plus grande quantité de notes qui entrent dans une partie de la mesure sont seize, il faudrait le classer comme valeurs irrégulières. Avec ce qui est dit et afin d'abrégier, j'écrirai le plus simplement possible; me servant de quelques légères explications et d'exemples pour me faire mieux comprendre.

190. Ordinairement, pour jouer un morceau du genre andalou, on commence presque toujours *rasgueado*; je me servirai donc du mot abrégé *RAS*, qui signifie *rasgueando* et du mot *FIN* à la fin du *rasgueando*.

#### “Rasgueado, sec.

191. Il est ainsi appelé parce qu'il produit en l'exécutant, un effet différent au *graneado*; car, dans celui-ci toutes les cordes produisent des vibrations en même temps. Dans l'autre non. Son exécution est comme suit: La main droite à la hauteur du cercle de la guitare, les doigts unis et légèrement (fig. 6) courbés, et dans cette position, laisser tomber la main sur les cordes (comme si la main était endormie) sans la contenir jusqu'à tant qu'elle ait passé sur toutes les cordes (fig. 7) afin que les vibrations ne soient pas étouffées. Son abréviation est *S-b* (le *exemple 89*).

192. La série de points qui suivent après l'abréviation signifient qu'on répète la même chose jusqu'à leur terminaison.

193. Il y a une manière de passer l'index sur les cordes, qui consiste à passer ce doigt sur celles-ci, le plus légèrement possible, en commençant par la première jusqu'à la quatrième, afin que son effet soit pareil à un *rasgueado* sec; mais, au lieu de le faire avec toute la main en descendant on le fait avec l'index seulement et en montant.

Ainsi qu'on le verra, on s'en sert beaucoup dans le *flamenco*; car, en plus de l'employer dans

temps del compás le pertenecerían veinticuatro notas, y como he dicho en la primera parte de este Método que la mayor cantidad de notas que entran en una parte de compás son diez y seis, había que clasificarlo como valores irregulares. Con lo anteriormente dicho y con objeto de abreviar, escribiré lo más sencillo posible, valiéndome de ligeras explicaciones y ejemplos para su mejor comprensión.

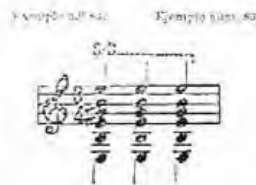
190. Como al tocar algo del género andaluz, es muy extraño no empezar *rasgueando*, para mayor brevedad, siempre pondré *RAS* en esta forma, que quiere decir *rasgueando* y *FIN* al terminar el *rasgueo*.

#### Rasgueado seco.

191. Llámase así porque, al hacerlo, produce un efecto diferente al *graneado*, pues en éste vibran todas las cuerdas al mismo tiempo, mientras que en el otro no. La forma de ejecutarlo es como sigue: se pone la mano derecha á la altura del arco (fig. 6.<sup>a</sup>) de la guitarra, los dedos juntos y ligeramente encorvados, y en esta posición se deja caer la mano encima de las cuerdas (como si dijéramos á mano muerta) y procurando no sujetarla por lo menos hasta haber pasado por encima de todas (fig. 7.<sup>a</sup>) y no antes, con el fin de no ahogar las vibraciones. Su abreviatura *S-b* (ejemplo 89).

192. La serie de puntitos que siguen á la abreviatura quiere decir que se hace igual hasta donde terminan.

193. Hay una forma de dar con el índice á las cuerdas, que consiste en pasar aquél por éstas, empezando por la primera hasta la cuarta, y al pasarlo procurar que sea todo lo más ligero posible, con el fin de que su efecto sea igual á un *rasgueado* seco, sólo que en vez de hacerlo con toda la mano y bajando, se hace con este dedo solo y subiendo. Esto es muy usado en el *flamenco*, como ya se verá, porque además de servir en el *rasgueado*, sirve también





le *rasgueado*, on s'en sert aussi dans les variations. Son abréviation est (exemple 84).

cuando se están haciendo variaciones. Su abreviatura es (ejemplo 84).

### Pichenette.

194. C'est une espèce de coup donné avec le doigt du milieu. On prend ce doigt avec le pouce, (fig. 8) et on le lance avec la force que l'on croira nécessaire, faisant en sorte de frapper au milieu des cordes afin de faire sonner la cinquième, la quatrième et la troisième. La main se place à une certaine distance de la couverture de la guitare pour ne pas amortir les sons. La place la plus indiquée pour donner la pichenette est trois centimètres en dessous de la bouche de la guitare. Son abréviation est *Chor* (exemple 85).

Ejemplo 84



Ejemplo 85

### Chorlitzo.

194. Es una especie de golpe dado con el dedo medio. Se coge este dedo con el pulgar (fig. 8.) y se des- pide con la fuerza que uno crea conveniente, procu- rando dar en medio de las cuerdas á fin de que

suenen la quinta, cuarta y tercera; la mano se coloca despegada de la tapa con objeto de que no se amortigüen los sonidos y el sitio más adecuado para darlo es unos tres centímetros por debajo de la boca de la guitarra. Su abreviatura será *Chor* (ejemplo 85).

### «Resgueado» double.

195. On appelle ainsi un *rasgueado* qui, tant qu'il dure, fait entendre continuellement des sons. La main se place de la même manière que pour le *gras- queado* et une fois que les quatre doigts ont par couru les six cordes, aussitôt après la sortie de l'index, lorsque le pouce (fig. 9) entre à son tour sur les cordes, en commençant par la première jusqu'à la sixième, et celle-ci touchée, on fait un autre mouvement en descendant. Ces trois mouvements ont la durée d'une mesure de  $\frac{3}{4}$ . On comprendra que la manière de donner le coup avec le pouce en commençant par la première corde, ne peut se faire qu'avec l'ongle; c'est-à-dire, de même que fait un pianiste avec le pouce pour exécuter rapidement une chrématique. Son abréviation est *Gr.-d* (exemple 86).

Ejemplo 86



Ejemplo 87

### Rasgueado doble.

195. Se llama así á un *rasgueado* en el cual, mientras dura, no para de oírse sonidos; se coloca la mano lo mismo que para el *grancado*, y una vez

que han recorrido los cuatro dedos las seis cuerdas, no bien acaba de salir el dedo índice, cuando el pulgar (fig. 9.) entra dando á las cuerdas, empezando por la primera hasta llegar á la sexta, y no bien termina de dar á ésta cuando se hace otro movimiento bajando. Estos tres movimientos tienen la duración de un compás de  $\frac{3}{4}$ , y, como se comprenderá, la forma de dar con el pulgar empezando por la primera, no puede ser otra que

por la parte de la uña, esto es, como haría un aprendiz á pianista para hacer una escala rápida que se vale del pulgar. Su abreviatura es *Gr.-d* (ejemplo 86).

Ejemplo 86



Ejemplo 87

### Coup.

195. Le coup fait aussi partie du *rasgueado* et son exécution paraît très-simple; mais dans la pratique il est un peu difficile.

Pour l'exécuter, on tiendra la main droite (figure 10) en l'air à une distance de trois à quatre centimètres au dessus des cordes, l'index plié par sa seconde phalange et de cette façon, laisser tomber la main vers la couverture de la guitare, faisant en sorte que le doigt du milieu et l'annulaire, en frappant sur la couverture, le fasse avec les bouts des doigts; et au même moment que les autres produisent le coup, ou pour mieux dire en même temps, l'index perd la position qu'il a, car il reste droit (fig. 11) en passant par dessus la quatrième, la troisième, la seconde et la première cordes. C'est-à-dire, qu'il doit produire un son pareil à celui que fait un *rasgueado* sec, mais avec moins de force. L'effet que produit le coup quand il est bien fait, est assez agréable. De plus, il ne va presque jamais seul; il va toujours combiné avec un autre ou avec plusieurs. Son abréviation est *Gol* (exemple 87).



### Pichenette double.

197. Son exécution est aussi un peu difficile, et on doit l'exécuter comme suit: la main droite fermée, mettant le pouce de façon à assujettir les autres doigts, comme si on avait quelque chose dans la main (fig. 12). Une fois la main dans cette position, on la porte vers la douzième touche et là, à une hauteur de deux ou trois centimètres (figure 13) on commence, par laisser échapper les doigts, un par un, le plus rapidement possible, en commençant par le petit doigt et faisant en sorte que la main descende en même temps vers le pont de la guitare. Ce *rasgueado* complet se compose de trois fois la même opération et il porte, en lui-même, une mesure de  $\frac{3}{4}$ . On les fait aussi très-doubles et alors les mesures peuvent

### Golpe.

196. Este entra también en la clasificación de *rasgueado*, y cuando se ejecuta parece muy sencillo, mas en la práctica es algo dificultoso.

Para ejecutarlo, se pondrá la mano derecha (figura 10.) elevada de las cuerdas como unos tres ó cuatro centímetros, dóblese el índice por su segunda falange, y en esta forma se dejará caer la mano hacia la tapa, procurando que el dedo medio y el anular, al dar en dicha tapa, lo efectúen con las yemas de los dedos, y el índice en el momento que los otros producen el golpe, más bien dicho al mismo tiempo, pierde la posición que lleva, pues pasando por encima de la cuarta, tercera, segunda y primera, queda recto (figura 11.), esto es, que ha de producir un sonido igual al que produce un *rasgueado* seco, sólo que con menos potencia. El efecto que produce el

golpe, una vez bien hecho, es bastante agradable; además, casi nunca va solo, siempre va combinado con otro ó otros. Su abreviatura será *Gol* (ejemplo 87).

### Chorlitzazo doble.

197. Es también algo difícil de ejecutar; la forma es como sigue: se cierra la mano derecha y el pulgar se pone de modo que sujete á los demás dedos, lo mismo que si tuviera uno algo metido en la mano y aprieta para que no se lo arrebaen (figura 12.). Una vez puesta la mano en esta posición se lleva hacia el traste doce, y allí, con la mano elevada unos dos ó tres centímetros (figura 13.), se empieza por ir soltando dedo por dedo, lo más rápidamente posible, comenzando por el meñique, y procurando que la mano al mismo tiempo vaya bajando hacia el puente, advirtiendo que este *rasgueado* completo se compone de tres veces la misma operación y él de por sí llena un compás de  $\frac{3}{4}$ .

durer tout le temps que l'on veut; ajoutant, qu'aussitôt que le petit doigt, c'est-à-dire l'index, est sorti, il faut fermer immédiatement la main pour continuer les mouvements successifs. — Pour obtenir le meilleur effet, on doit faire sonner les sixième, cinquième et quatrième cordes. Son abréviature est *Chor-d* (exemple 88).

Ainsi qu'on le voit, le dernier accord est d'une plus grande durée que les autres; ce qui donne lieu à ce que la main remonte à sa place.

198. Il n'y a pas d'autres *rasgueados* connus. Il faut avoir grand soin de les combiner entre eux. On les entend bien des fois et ils résultent d'une autre classe. Ce n'est pas ainsi, c'est que quand la main droite a obtenu une grande exécution, on arrive à faire des *rasgueados* doubles ou triples. Il convient de commencer par le plus simple, c'est-à-dire le *seco*, en montant et en descendant; et ne passer outre tant qu'il ne soit pas bien dominé. Ensuite, on passe à la pichenette simple, *graneada*, *rasgueado* double, et pichenette double, puis en dernier lieu au coup.

## CHAPITRE II

### Combinaison des *rasgueados*.

199. Je dirai quelque chose au sujet de la combinaison des *rasgueados*, après qu'ils soient bien appris, un par un, comme il a été dit précédemment.

Supposons toujours une mesure de  $\frac{3}{4}$  qui est la plus en usage dans le flamenco. Dans cette mesure, on peut faire tous les *rasgueados* simples, doubles ou bien combinés avec d'autres. En premier lieu, deux *rasgueados secos* en descendant et un *chorlo* simple font une mesure; en la répétant plusieurs fois de suite, les unes dans la position de *mi* majeur et les autres en la mineur il résulte le *rasgueado* simple des *Soleares*. Pour le faire

Se hacen también muy dobles y entonces pueden durar los compases que uno desee, observando que una vez salido el último dedo, ó sea el índice, es preciso cerrar inmediatamente la mano para continuar los movimientos sucesivos. Las cuerdas que se suelen sonar, y es donde resulta de mejor efecto, son la sexta, quinta y cuarta. Su abreviatura es *Chor-d* (ejemplo 88).

Como se ve, el último acorde es de mucha más duración que los demás; esto da lugar á que la mano vuelva á subir á su sitio.

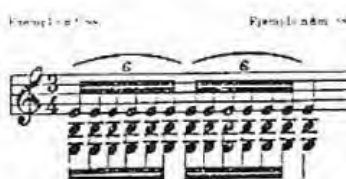
198. Todos estos son los *rasgueados* conocidos. De la buena combinación entre ellos hay que tener mucho cuidado; estos mismos se oyen muchas veces y parecen de otra clase, mas no es así, motivado á que una vez la mano derecha adquiere mucha ejecución, llegan á hacerse los *rasgueados* dobles ó triples. Conviene empezar por el más sencillo, ó sea el *seco*, subiendo y bajando y no pasar á otro mientras no esté bien dominado. Luego al *chorlo sencillo*, *graneado*, *rasgueado* doble, *chorlo* doble y, por último, al golpe.

## CAPÍTULO II

### Combinación de los *rasgueados*.

199. Voy á decir algo sobre la forma de combinar los *rasgueados*, una vez bien aprendidos, uno por uno, en la forma expuesta anteriormente.

Supongamos siempre un compás de  $\frac{3}{4}$ , que es el más usado en el flamenco; dentro de este compás se pueden hacer todos los *rasgueados* sencillos, dobles ó bien combinados con otros. Primero dos *rasgueados secos* bajando y un *chorlo sencillo* componen un compás, y repitiendo éste varias veces seguidas, unas en la posición de *Mi* mayor y otras en *La* menor, resultará el *rasgueado* sencillo de las *soleares*; mas queremos hacerlo algo



plus double, on fait alors une mesure et la suivante.

Dans la première partie de la mesure, on introduit un *rasgueado* sec en descendant et un autre en montant. Dans la seconde partie, on fait la même chose; dans la troisième, un seul en descendant; ayant ainsi trois combinaisons.

Voici un autre: une mesure avec deux *rasgueados* secs et un *chorlo*, et l'autre plein avec un *rasgueado* double et continuer ainsi plusieurs fois. Encore un autre: une mesure avec trois secs, celle qui suit avec *chorlos* doubles et la troisième et quatrième suivies avec *chorlos* doubles. Cet air a beaucoup de mouvement et de bon effet. Les entrées pour les *rasgueados* se font toujours avec le *graneado*.

Le coup se combine aussi avec d'autres coups de la manière suivante: coup sec en montant et coup sec en descendant, et s'il s'agit de la mesure de  $\frac{1}{4}$  deux coups d'abord et un sec après en montant et un autre en descendant.

200. Avec ces légères explications, l'élève peut faire des combinaisons avec les *rasgueados*. Pour que la terminaison du *rasgueado* soit plus énergique, on la fait ordinairement avec l'ongle du pouce, qui parcourt depuis la première corde jusqu'à la sixième. On se sert aussi d'un *graneado* ou d'un coup sec en descendant et d'un autre en montant: les deux très-rapides.

Nous mettrons un exemple du pouce, qui est celui dont on se sert le plus. Son abréviation est ~~~ (exemple 89).

más doble, pues entonces se hace un compás como llevo dicho y el siguiente. Dentro de la primera parte del compás se pone un *rasgueado seco* bajando y otro subiendo, en la segunda parte lo mismo, mas en la tercera se hará uno solo bajando, teniendo así tres combinaciones. Otro: un compás con dos *secos* y un *chorlo* y el otro lleno con un *rasgueado doble* y seguir así varias veces. Tercero: un compás con tres *secos*, el siguiente con *chorlos dobles* y el tercero y cuarto seguidos con *chorlos dobles*: este aire es muy movido y de buen efecto. Las entradas para los *rasgueados* siempre suelen hacerse con el *graneado*.

El *golpe* se combina también con otros y en la forma siguiente:

Golpe seco subiendo y seco bajando, y si es en el compás de  $\frac{2}{4}$ , dos golpes primero, luego uno seco subiendo y otro bajando.

Con estas pequeñas explicaciones ya puede el principiante hacer combinaciones con los *rasgueados*.

200. La terminación del *rasgueado*, para que sea más energética, suele hacerse con la uña del pulgar, corriéndola desde la primera a la sexta, y también con un *graneado* ó con un *seco* bajando y otro subiendo, los dos muy rápidos. Pondremos un

ejemplo del pulgar por ser el más usado. Su abreviatura será ~~~ (ejemplo 89).

Ejemplo 89. a.



Ejemplo 89. b.



## SECCION TERCERA

### CAPITULO PRIMERO

#### *De varios particulares.*

201. La clasificación de los *Aires andaluces* he creído conveniente ponerlos por orden, no de ejecución, sino de medida, ó sea lo que más cuesta darle compás y aire, esto es: primero *Malagueñas*, segundo *Granadinas*, tercero *Tangos*, cuarto *Guañiras*, quinto *Soleares*, sexto *Alegrías* y séptimo *Siguirillas*. Esto lo hago del mismo modo en el flamenco fácil como en el más difícil.

202. Mi idea al dividir en dos partes, una sencilla y otra más difícil lo concerniente al flamenco ha sido con objeto de que el principiante vaya poco á poco dominando y cogiendo el compás y aire de lo más sencillo, y así, al llegar á lo más difícil, ya no es cuestión nada más que de tener ejecución, pues lo principal se ha podido zanjear.

203. Todas las observaciones hechas para el flamenco fácil encajan bien para el más difícil. Hagamos una pregunta: ¿Es verdad ó no que el flamenco cuanto más se armonice pierde más su caracter? En esto hay algo de razón para los que tal dicen, pero si el que lo toca posee una brillante ejecución y lo domina, no solo no le quita caracter sino que le engrandece.

204. Una vez dicho todo lo anterior, solo me resta indicar algunas particularidades de estos aires. Siempre han creído que el flamenco no está sujeto á regla fija, que se toca á capricho, más desde el momento que demuestro que entra en música y tiene compás exacto, lo creo sujeto á todas las reglas de la misma, igual que cualquier otra obra, sea de lo índole que quiera. Verdad es que debido á su ritmo extraño y libertad en la formación de sus acordes, se presta mucho á la fantasía del que ejecuta, más esto quiere decir que en este género se permiten y hasta *dicen* ó sueñan bien ciertas libertades en la combinación de acordes que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vistas.

205. Con lo dicho en el párrafo anterior y con que el que haya de interpretar este Método procure medir lo mejor posible lo que hay escrito sobre ello, es lo suficiente para aproximarse á su verdadero ritmo.

206. Sucede con el flamenco lo mismo que con los concertistas y directores de orquesta. Se oye interpretar á diez de los primeros una misma obra y cada uno da el colorido que cree conveniente según sus facultades materiales y morales, y de los Directores no digo nada, cansados estamos de oír decir: Fulano, qué gran Director es, qué colorido, qué matices hace dar á tal ó cual parte de una obra, etc.

Esto quiere decir que las mismas variaciones de flamenco, hechas por diferentes ejecutantes, cada una lleva el sello que las imprime el que las está ejecutando.

207. Muchas veces en mi vida he sido preguntado por los alicionados en qué consistía la formación de una variación para que no sobre ni falte. Nunca mejor ocasión que esta para explicarlo. Procedamos por orden.

La *Malagueña* y la *Granadina*, una expresión (expresión en música son ocho compases) ó sea una



pequeña variación puede ser de tres compases, más si queremos alargar esta misma variación hay que agregar cuatro compases más, y así sucesivamente de cuatro en cuatro.

Explicaré el por qué del aumento de cuatro en cuatro. En la *Graculina*, para llevar bien el compás, es preciso dar dos de ellos seguidos en *si* y otros dos en *do*, volviendo otra vez a *si*, etc., etc. Si empezáramos la variación, al mismo tiempo que el primer compás que se da en *si*, entónces la primera expresión en vez de tres compases tendría cuatro, que sumados con los otros cuatro de la segunda expresión serían ocho compases, más como la variación no empieza en ese primer compás si no en el segundo, de ahí resulta que la primera expresión no tiene más que tres compases, que sumados con los cuatro de la segunda hacen siete.

De modo que una variación de *Milaguelita* ó *Girardinia* puede tener tres, siete, once ó quince compases, pero nunca cuatro, ocho, doce, dieciseis, etc.

208. De *Tangos*, *Guajiras*, *Soleares*, *Alegrías* y *Siguerillas* la variación menor no puede tener menos de tres compases y para ir agrandándola es preciso aumentarla de dos en dos, ó sea: tres, cinco, siete, nueve, etc., etc.

209. Sexta en *Re* quiere decir que para templar esa cuerda en este tono se pondrá al unísono con la cuarta cuerda al aire y lo mismo sucede cuando se dice quinta en *sol*, etc., etc.

210. El principiante debe aprender bien todos los paseos y rasgueos de todas las piezas, *quiza* saberlos bien de memoria; así, cuando en el transcurso de una pieza encuentre que diga *Rele* ó *Pase*, no tiene necesidad de volver hojas y de mirar como se hace el rasqueo ó el paseo de aquella pieza, pues estas abreviaturas quieren decir que se hagan el paseo ó el rasqueo que marca el principiante en la pieza.

211. El codo del brazo izquierdo es muy conveniente que vaya siempre lo más unido posible al cuerpo, pues de esta manera se colocará la mano en su debida forma y es casi imposible adquirir *ninguna* y las posiciones que al principio parecían difíciles de hacer, se efectuarán con relativa suavidad teniendo la consueña desde un principio de poner el codo como digo (*figura número 1*).

212. Sucede al principiante, cuando empieza á templar la guitarra, que no sabe si tiene que subirla ó bajar la cuerda que está templando, puesto que su oído no tiene la suficiente práctica para saber si está alta ó baja, por cuyo motivo hago la presente aclaración.

Queremos templar la quinta cuerda y para ello es necesario, como ya heya dicho en los párrafos 123 y 124, pisar la sexta cuerda en el quinto traste ó ir subiendo ó bajando la quinta cuerda hasta parecerse al unísono con la sexta; pero á lo mejor, cuando el principiante ve que aun sigue baja la quinta, la sigue subiendo hasta que por último está se rompe. Para saber si está alta no hay más que pisar la sexta cuerda en el sexto traste y si el sonido que produce esta está más al unísono con la quinta que cuando en el quinto traste no cabe duda que está alta y hay que bajarla, más si el sonido es menos unísono hay que subirla.

Para saber si está baja hay que hacer la misma operación, solo que en vez de pisar la sexta cuerda en el quinto ó sexto traste hay que pisar en el cuarto.





R. MARIN.

**RAS.**

[illegible]



Musical score for the first system, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and the word "PASO." The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also ending with a repeat sign and the word "PASO."

*Vivo*

Musical score for the second system, marked "Vivo". The treble staff features a fast, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a lambda symbol. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature remains one sharp (F#).

Musical score for the third system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a lambda symbol. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature remains one sharp (F#). The system ends with a repeat sign and the word "RAS-PAS."

Musical score for the fourth system, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a lambda symbol. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature remains one sharp (F#).



# Tango

R. Marin

RAS. Allegro.

**GUIARRA.**

RAS. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol.

RAS. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol.

Gol. S-B. Gol. Gol. *Fin.* PASEO

Gol. S-B. Gol. Gol. *Fin.* PASEO

This page of musical notation is for a piano piece, likely a study or a short composition. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system introduces a triplet in the treble clef. The third system features a measure with a key signature change to one sharp (F#) and a measure with a key signature change to one sharp (F#). The fourth system shows a measure with a key signature change to one sharp (F#) and a measure with a key signature change to one sharp (F#). The fifth system shows a measure with a key signature change to one sharp (F#) and a measure with a key signature change to one sharp (F#). The notation is clear and well-organized, with a focus on musical structure and technique.



Handwritten musical score for a piano piece, measures 1-4. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 4, marked with a slur and the number 3. The left hand provides a bass line with various fingerings indicated by numbers 0, 2, 3, 5, and 6. The piece concludes with a double bar line and the text "RAS-PAS." written above the staff.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 5-8. The right hand contains two triplet markings over eighth notes, each with a slur and the number 3. The left hand continues the bass line with fingerings 0, 2, 3, 5, and 6. The piece concludes with a double bar line and the text "RAS-PAS." written above the staff.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 9-12. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 12, marked with a slur and the number 3. The left hand provides a bass line with fingerings 0, 2, 3, 5, and 6. The piece concludes with a double bar line and the text "RAS-PAS." written above the staff.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 13-16. The right hand contains two triplet markings over eighth notes, each with a slur and the number 3. The left hand continues the bass line with fingerings 0, 2, 3, 5, and 6. The piece concludes with a double bar line and the text "RAS-PAS." written above the staff.

90

C-6 C-8 C-3 C-2

C-6 C-8 C-3 C-2

C-1 C-1

RAS-FAS. RAS-FAS.

3 3

RAS-FIN. RAS-FIN.

# Güajiras.

R. Marin.

**Allegro.**

**6ª en Re.**

**GUITARRA.**

**6ª en Re.**

RAS. S-B Gr. S-B S-B S-B

S-B Gr. S-B S-B S-B S-B Gr. S-B Gr.

S-B S-B S-B S-B Gr. Fin. PASEO.

S-B S-B S-B Gr. Fin. PASEO.

Fin. PASEO.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The word "PASSE" is written in the second and fifth systems. The first system shows a series of chords and single notes. The second system includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The fifth system includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

The image shows a page of musical notation for a piece titled "COPLA." and "PASO." The notation is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is divided into sections labeled "COPLA." and "PASO." with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The notation is written in a style typical of early 20th-century musical manuscripts.

## Soleares.

R. Marin.

**Allegro.**

**GUITARRA.**

RAS. S-B S-B S-B S-B S-B S-B S-B S-B

RAS. S-B S-B S-B S-B S-B S-B S-B S-B

S-B Chor. S-B S-B S-B S-B Chor. S-B S-B S-B S-B *Fin.*

S-B Chor. S-B S-B S-B S-B Chor. S-B S-B S-B S-B *Fin.*

**PASEO**

**PASEO**

**PASEO**



[illegible]

The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with various rests and notes, including a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for 'RAS-PAS.' The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bottom staff uses a bass clef and contains a bass line with many accidentals and rests. Both staves end with a double bar line and the text 'RAS-PAS.'.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a repeat sign. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and a repeat sign. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bottom staff.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and contains the melody, which includes several measures with triplets and a final measure with a circled '2'. The bottom staff is in bass clef and contains the bass line, featuring many accidentals and a final measure with a circled '2'. The music is written in a simple, handwritten style.

Handwritten musical score for guitar, page 96. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, chords, and fingerings.

**System 1:** Treble staff starts with a C-3 chord and a melodic line. Bass staff has a C-3 chord and a bass line. A C-1 chord is marked above the treble staff.

**System 2:** Treble staff features a melodic line with triplets and a section labeled "RAS=FAS.". Bass staff has a corresponding bass line with triplets and a section labeled "RAS=FAS.". A C-1 chord is marked above the treble staff.

**System 3:** Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a bass line with various fingerings.

**System 4:** Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a bass line with various fingerings.

**System 5:** Treble staff features a melodic line with a section labeled "PASO.". Bass staff has a bass line with a section labeled "PASO.". A C-5 chord is marked above the treble staff.

Three systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble and bass staff. The first system is marked 'C-3' on both staves. The second system is marked 'C-1' on both staves. The third system ends with a double bar line and the word 'RAS.' on both staves.

# Alegria.

R. Marin.

Presto.

**GUITARRA.**

Musical notation for guitar, showing a treble and bass staff. The notation includes various chords and melodic lines. Above the treble staff, there are markings 'RAS.' and 'S-B' repeated. Above the bass staff, there are markings 'RAS.' and 'S-B' repeated.

Fin. Chor.

S-B S-B S-B

*p*

S-B Chor. Fin.

PASEO

PASEO

The image displays a page of musical notation for a guitar piece, likely a solo. The music is written in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The notation is organized into five systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The piece begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The text 'RAS.' appears in the bass staff of the first and fourth systems, and 'C-5' appears in the bass staff of the fifth system. The piece concludes with a final chord in the treble staff.

Chord labels: C-5, C-5, C-4, C-3, C-2, C-2.

Handwritten notes: F.A.C.



A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line is written in a simple, folk-like style. The score is written in ink on aged paper.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piano accompaniment features a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values and rests. The music is written in ink on aged paper.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The score is presented in a handwritten style with some ink bleed-through from the reverse side.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system includes a section marked 'RAG.' in the treble staff. The third system continues the melodic and bass lines. The fourth system features a more complex melodic line with many sixteenth notes. The fifth system concludes the piece with a final melodic and bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles or parentheses. Some measures contain specific fingering instructions like '12-12', '8-8', '12-12', '10-10', '6-9', '5-5', '0-9', '7-7', '4-4', '3-2', '5-5', '4-4', '0-0', '4-4', '3-2', '3-3', '2-2', '0-0', '2-2', '0-0', '4-2', '0-2', '0-2', '0-2'.

Larghetto.

R. Marin.

*GUITARRA.*

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Specific guitar techniques are indicated by text labels: "RAS-FAS." appears in the fourth system, and "PASEO." appears in the fifth system. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings like accents (^) and breath marks (v). The bass staff often contains figured bass notation, including numbers like 0, 2, 4, 6, 8, 9, and 10, as well as symbols like (C) and (2/4).



RAFAEL MARIN.  
*Pr: 2 Ptas.*

RAS.

**GUIARRA.**

R.M.1.



The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The top system features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single staff, with lyrics 'Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B' above it. The bottom system features a bass clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single staff, with lyrics 'Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B' above it. The score concludes with a double bar line and the word 'Fin.' in both systems.

Musical score for 'PASEO'. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano (p) dynamic marking. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of 16 measures. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, while the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff with eighth notes. The accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature. The bass line includes a sequence of eighth notes and rests, with some notes beamed together. The score is divided into measures by vertical bar lines.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is in ink on aged paper.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the end of the piece, marked with a double bar line and repeat signs. The piano part includes a final chord in the bass clef.

The musical score consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a style typical of early 20th-century musical notation.

System 1: The first system features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The system concludes with a double bar line and the word "FAS." in both staves.

System 2: The second system features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The system concludes with a double bar line and the word "FAS." in both staves.

System 3: The third system features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The system concludes with a double bar line and the word "FAS." in both staves.

System 4: The fourth system features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The system concludes with a double bar line and the word "FAS." in both staves.

System 5: The fifth system features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The bass staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a forte (*f*) dynamic marking and a trill. The system concludes with a double bar line and the word "FAS." in both staves.

COPLA de mano izquierda sola.

ar. 12

PASEO.

PASEO.

COPLA de mano izquierda sola.

ar. 12

PASEO.

PASEO.

[illegible]

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes, with some accidentals (flats). The bottom staff uses a bass clef and contains the bass line, primarily consisting of half notes and whole notes. There are two measures where the bass line is empty, marked with a 'V' and a circled '6' above them. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets. The bottom staff is in bass clef and contains the bass line, primarily using quarter and eighth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff. The score is handwritten in ink on aged paper.

*The Rose Tree*

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets. The bottom staff is in bass clef and contains the bass line, primarily using quarter and eighth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff. The score is handwritten in ink on aged paper.

The musical score consists of four systems, each with a piano (p) and vocal (V) staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

**System 1:** The piano staff begins with a series of notes, including a circled 5 and a circled 6. The vocal staff has a circled 4 and a circled 5. Both staves have a 'V' marking below them.

**System 2:** The piano staff features a series of notes, including a circled 5 and a circled 6. The vocal staff has a circled 4 and a circled 5. Both staves have a 'V' marking below them.

**System 3:** The piano staff features a series of notes, including a circled 5 and a circled 6. The vocal staff has a circled 4 and a circled 5. Both staves have a 'V' marking below them.

**System 4:** The piano staff features a series of notes, including a circled 5 and a circled 6. The vocal staff has a circled 4 and a circled 5. Both staves have a 'V' marking below them.

M-C-5

*ff*

PASEO.

M-C-5

PASEO.

The first system of musical notation for 'PASEO.' consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes and rests. The system concludes with a double bar line.

C-3

C-1

C-3

C-1

The second system of musical notation continues the piece. It features a treble staff with triplet markings and a bass staff with notes and rests. The system concludes with a double bar line.

M-C-5

C-5

M-C-5

C-5

The third system of musical notation continues the piece. It features a treble staff with triplet markings and a bass staff with notes and rests. The system concludes with a double bar line.

F.A.S.

F.A.S.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a treble staff with triplet markings and a bass staff with notes and rests. The system concludes with a double bar line.

# Granadinas

*Propiedad.*

RAFAEL MARÍN.

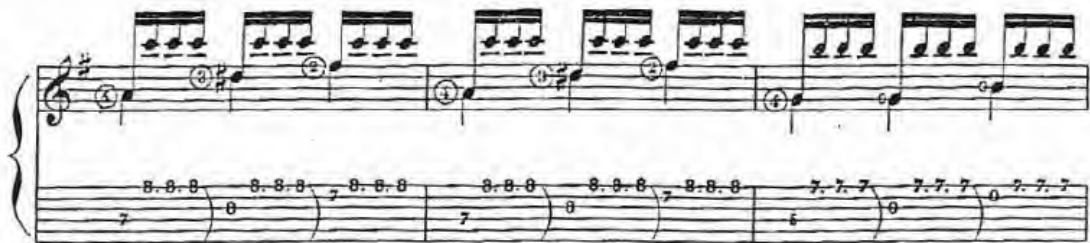
*Pr: 3 Plas.*

*Larghetto.*

Introducción.

*Vivo.*





First system of music. The upper staff features a melody with eighth-note patterns. The lower staff contains a bass line with repeated eighth-note figures. A *dim:* (diminuendo) marking is placed between the staves.

Second system of music. The upper staff continues the melody, ending with a triplet. The lower staff continues the bass line. Above the upper staff, the tempo is marked **Allegro.** and the section is labeled **PASEO**. The system concludes with *Fin.* markings on both staves.

Third system of music. The upper staff features a melody with triplet markings. The lower staff continues the bass line with eighth-note patterns.

Fourth system of music. The upper staff features a melody with dotted rhythms. The lower staff continues the bass line with eighth-note patterns.

RAS:  
Gol. Gr.

Gol. Gr. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. Gr.

Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B. Gol. S-B.

Gol. Gr. *Fin.* *f* PASO. *f*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and a fermata. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *p* and *f*. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with triplets and sixteenth notes. The bass clef staff features a more active accompaniment with eighth notes and chords. Dynamics include *f*.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a continuation of the melodic line with triplets. The bass clef staff has a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p*.

Fourth system of musical notation, marked *Vivo*. The treble clef staff features a rapid, continuous sixteenth-note melody. The bass clef staff provides a simple accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p*.

*dolce*

The first system of musical notation for guitar, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and rests, marked with a 'dolce' (sweet) instruction. The bass staff contains a complex fingering pattern indicated by numbers 0, 1, 2, and 3.

The second system of musical notation for guitar, continuing the piece. It features similar eighth-note patterns in the treble staff and a corresponding fingering pattern in the bass staff.

The third system of musical notation for guitar. The treble staff includes a section marked 'C-5' and ends with a double bar line and the text 'RAS-FAS'. The bass staff also includes a section marked 'C-5' and ends with a double bar line and the text 'RAS-FAS'.

The fourth system of musical notation for guitar. The treble staff includes sections marked 'C-2', 'C-5', and 'C-7'. The bass staff includes sections marked 'C-2', 'C-5', and 'C-7'. The system concludes with a double bar line and the text 'RAS-FAS'.



First system, measures 1-4. Treble clef staff: eighth-note triplets, 'C-5' marking. Bass clef staff: fingerings, 'PASEO.' marking.

Second system, measures 5-8. Treble clef staff: five-measure rest, eighth-note patterns. Bass clef staff: complex fingerings.

Third system, measures 9-12. Treble clef staff: 'Vivo.' marking, eighth-note patterns, triplets. Bass clef staff: fingerings.

Fourth system, measures 13-16. Treble clef staff: 'PASEO.' marking, eighth-note patterns. Bass clef staff: forte 'f' dynamic, complex fingerings.



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first four measures of the piece. The second system contains the next four measures. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as fingerings and articulation marks.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff, with a piano (p) dynamic marking. The first measure is a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure is a half note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure is a half note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth measure is a half note E6, followed by a quarter note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The fifth measure is a half note B6, followed by a quarter note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. The sixth measure is a half note F#7, followed by a quarter note G7, a quarter note A7, and a quarter note B7. The seventh measure is a half note C8, followed by a quarter note D8, a quarter note E8, and a quarter note F#8. The eighth measure is a half note G8, followed by a quarter note A8, a quarter note B8, and a quarter note C9. The ninth measure is a half note D9, followed by a quarter note E9, a quarter note F#9, and a quarter note G9. The tenth measure is a half note A9, followed by a quarter note B9, a quarter note C10, and a quarter note D10. The eleventh measure is a half note E10, followed by a quarter note F#10, a quarter note G10, and a quarter note A10. The twelfth measure is a half note B10, followed by a quarter note C11, a quarter note D11, and a quarter note E11. The thirteenth measure is a half note F#11, followed by a quarter note G11, a quarter note A11, and a quarter note B11. The fourteenth measure is a half note C12, followed by a quarter note D12, a quarter note E12, and a quarter note F#12. The fifteenth measure is a half note G12, followed by a quarter note A12, a quarter note B12, and a quarter note C13. The sixteenth measure is a half note D13, followed by a quarter note E13, a quarter note F#13, and a quarter note G13. The seventeenth measure is a half note A13, followed by a quarter note B13, a quarter note C14, and a quarter note D14. The eighteenth measure is a half note E14, followed by a quarter note F#14, a quarter note G14, and a quarter note A14. The nineteenth measure is a half note B14, followed by a quarter note C15, a quarter note D15, and a quarter note E15. The twentieth measure is a half note F#15, followed by a quarter note G15, a quarter note A15, and a quarter note B15. The twenty-first measure is a half note C16, followed by a quarter note D16, a quarter note E16, and a quarter note F#16. The twenty-second measure is a half note G16, followed by a quarter note A16, a quarter note B16, and a quarter note C17. The twenty-third measure is a half note D17, followed by a quarter note E17, a quarter note F#17, and a quarter note G17. The twenty-four measure is a half note A17, followed by a quarter note B17, a quarter note C18, and a quarter note D18. The twenty-fifth measure is a half note E18, followed by a quarter note F#18, a quarter note G18, and a quarter note A18. The twenty-six measure is a half note B18, followed by a quarter note C19, a quarter note D19, and a quarter note E19. The twenty-seventh measure is a half note F#19, followed by a quarter note G19, a quarter note A19, and a quarter note B19. The twenty-eighth measure is a half note C20, followed by a quarter note D20, a quarter note E20, and a quarter note F#20. The twenty-ninth measure is a half note G20, followed by a quarter note A20, a quarter note B20, and a quarter note C21. The thirtieth measure is a half note D21, followed by a quarter note E21, a quarter note F#21, and a quarter note G21. The thirty-first measure is a half note A21, followed by a quarter note B21, a quarter note C22, and a quarter note D22. The thirty-second measure is a half note E22, followed by a quarter note F#22, a quarter note G22, and a quarter note A22. The thirty-third measure is a half note B22, followed by a quarter note C23, a quarter note D23, and a quarter note E23. The thirty-four measure is a half note F#23, followed by a quarter note G23, a quarter note A23, and a quarter note B23. The thirty-fifth measure is a half note C24, followed by a quarter note D24, a quarter note E24, and a quarter note F#24. The thirty-six measure is a half note G24, followed by a quarter note A24, a quarter note B24, and a quarter note C25. The thirty-seventh measure is a half note D25, followed by a quarter note E25, a quarter note F#25, and a quarter note G25. The thirty-eighth measure is a half note A25, followed by a quarter note B25, a quarter note C26, and a quarter note D26. The thirty-ninth measure is a half note E26, followed by a quarter note F#26, a quarter note G26, and a quarter note A26. The fortieth measure is a half note B26, followed by a quarter note C27, a quarter note D27, and a quarter note E27. The forty-first measure is a half note F#27, followed by a quarter note G27, a quarter note A27, and a quarter note B27. The forty-second measure is a half note C28, followed by a quarter note D28, a quarter note E28, and a quarter note F#28. The forty-third measure is a half note G28, followed by a quarter note A28, a quarter note B28, and a quarter note C29. The forty-four measure is a half note D29, followed by a quarter note E29, a quarter note F#29, and a quarter note G29. The forty-fifth measure is a half note A29, followed by a quarter note B29, a quarter note C30, and a quarter note D30. The forty-six measure is a half note E30, followed by a quarter note F#30, a quarter note G30, and a quarter note A30. The forty-seventh measure is a half note B30, followed by a quarter note C31, a quarter note D31, and a quarter note E31. The forty-eighth measure is a half note F#31, followed by a quarter note G31, a quarter note A31, and a quarter note B31. The forty-ninth measure is a half note C32, followed by a quarter note D32, a quarter note E32, and a quarter note F#32. The fiftieth measure is a half note G32, followed by a quarter note A32, a quarter note B32, and a quarter note C33. The fifty-first measure is a half note D33, followed by a quarter note E33, a quarter note F#33, and a quarter note G33. The fifty-second measure is a half note A33, followed by a quarter note B33, a quarter note C34, and a quarter note D34. The fifty-third measure is a half note E34, followed by a quarter note F#34, a quarter note G34, and a quarter note A34. The fifty-four measure is a half note B34, followed by a quarter note C35, a quarter note D35, and a quarter note E35. The fifty-fifth measure is a half note F#35, followed by a quarter note G35, a quarter note A35, and a quarter note B35. The fifty-six measure is a half note C36, followed by a quarter note D36, a quarter note E36, and a quarter note F#36. The fifty-seventh measure is a half note G36, followed by a quarter note A36, a quarter note B36, and a quarter note C37. The fifty-eighth measure is a half note D37, followed by a quarter note E37, a quarter note F#37, and a quarter note G37. The fifty-ninth measure is a half note A37, followed by a quarter note B37, a quarter note C38, and a quarter note D38. The sixtieth measure is a half note E38, followed by a quarter note F#38, a quarter note G38, and a quarter note A38. The sixty-first measure is a half note B38, followed by a quarter note C39, a quarter note D39, and a quarter note E39. The sixty-second measure is a half note F#39, followed by a quarter note G39, a quarter note A39, and a quarter note B39. The sixty-third measure is a half note C40, followed by a quarter note D40, a quarter note E40, and a quarter note F#40. The sixty-four measure is a half note G40, followed by a quarter note A40, a quarter note B40, and a quarter note C41. The sixty-fifth measure is a half note D41, followed by a quarter note E41, a quarter note F#41, and a quarter note G41. The sixty-six measure is a half note A41, followed by a quarter note B41, a quarter note C42, and a quarter note D42. The sixty-seventh measure is a half note E42, followed by a quarter note F#42, a quarter note G42, and a quarter note A42. The sixty-eighth measure is a half note B42, followed by a quarter note C43, a quarter note D43, and a quarter note E43. The sixty-ninth measure is a half note F#43, followed by a quarter note G43, a quarter note A43, and a quarter note B43. The seventieth measure is a half note C44, followed by a quarter note D44, a quarter note E44, and a quarter note F#44. The seventy-first measure is a half note G44, followed by a quarter note A44, a quarter note B44, and a quarter note C45. The seventy-second measure is a half note D45, followed by a quarter note E45, a quarter note F#45, and a quarter note G45. The seventy-third measure is a half note A45, followed by a quarter note B45, a quarter note C46, and a quarter note D46. The seventy-four measure is a half note E46, followed by a quarter note F#46, a quarter note G46, and a quarter note A46. The seventy-fifth measure is a half note B46, followed by a quarter note C47, a quarter note D47, and a quarter note E47. The seventy-six measure is a half note F#47, followed by a quarter note G47, a quarter note A47, and a quarter note B47. The seventy-seventh measure is a half note C48, followed by a quarter note D48, a quarter note E48, and a quarter note F#48. The seventy-eighth measure is a half note G48, followed by a quarter note A48, a quarter note B48, and a quarter note C49. The seventy-ninth measure is a half note D49, followed by a quarter note E49, a quarter note F#49, and a quarter note G49. The eightieth measure is a half note A49, followed by a quarter note B49, a quarter note C50, and a quarter note D50. The eighty-first measure is a half note E50, followed by a quarter note F#50, a quarter note G50, and a quarter note A50. The eighty-second measure is a half note B50, followed by a quarter note C51, a quarter note D51, and a quarter note E51. The eighty-third measure is a half note F#51, followed by a quarter note G51, a quarter note A51, and a quarter note B51. The eighty-four measure is a half note C52, followed by a quarter note D52, a quarter note E52, and a quarter note F#52. The eighty-fifth measure is a half note G52, followed by a quarter note A52, a quarter note B52, and a quarter note C53. The eighty-six measure is a half note D53, followed by a quarter note E53, a quarter note F#53, and a quarter note G53. The eighty-seventh measure is a half note A53, followed by a quarter note B53, a quarter note C54, and a quarter note D54. The eighty-eighth measure is a half note E54, followed by a quarter note F#54, a quarter note G54, and a quarter note A54. The eighty-ninth measure is a half note B54, followed by a quarter note C55, a quarter note D55, and a quarter note E55. The ninetieth measure is a half note F#55, followed by a quarter note G55, a quarter note A55, and a quarter note B55. The hundredth measure is a half note C56, followed by a quarter note D56, a quarter note E56, and a quarter note F#56. The hundred-first measure is a half note G56, followed by a quarter note A56, a quarter note B56, and a quarter note C57. The hundred-second measure is a half note D57, followed by a quarter note E57, a quarter note F#57, and a quarter note G57. The hundred-third measure is a half note A57, followed by a quarter note B57, a quarter note C58, and a quarter note D58. The hundred-fourth measure is a half note E58, followed by a quarter note F#58, a quarter note G58, and a quarter note A58. The hundred-fifth measure is a half note B58, followed by a quarter note C59, a quarter note D59, and a quarter note E59. The hundred-sixth measure is a half note F#59, followed by a quarter note G59, a quarter note A59, and a quarter note B59. The hundred-seventh measure is a half note C60, followed by a quarter note D60, a quarter note E60, and a quarter note F#60. The hundred-eighth measure is a half note G60, followed by a quarter note A60, a quarter note B60, and a quarter note C61. The hundred-ninth measure is a half note D61, followed by a quarter note E61, a quarter note F#61, and a quarter note G61. The hundred-tieth measure is a half note A61, followed by a quarter note B61, a quarter note C62, and a quarter note D62. The hundred-first measure is a half note E62, followed by a quarter note F#62, a quarter note G62, and a quarter note A62. The hundred-second measure is a half note B62, followed by a quarter note C63, a quarter note D63, and a quarter note E63. The hundred-third measure is a half note F#63, followed by a quarter note G63, a quarter note A63, and a quarter note B63. The hundred-fourth measure is a half note C64, followed by a quarter note D64, a quarter note E64, and a quarter note F#64. The hundred-fifth measure is a half note G64, followed by a quarter note A64, a quarter note B64, and a quarter note C65. The hundred-sixth measure is a half note D65, followed by a quarter note E65, a quarter note F#65, and a quarter note G65. The hundred-seventh measure is a half note A65, followed by a quarter note B65, a quarter note C66, and a quarter note D66. The hundred-eighth measure is a half note E66, followed by a quarter note F#66, a quarter note G66, and a quarter note A66. The hundred-ninth measure is a half note B66, followed by a quarter note C67, a quarter note D67, and a quarter note E

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melody with triplets and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata. The word "PASSE" is written in the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melody with a triplet and a fermata. The lower staff continues the bass line with a fermata.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melody with a triplet and a fermata. The lower staff continues the bass line with a fermata. The word "PASSE" is written in the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff is marked "Vivo." and "ff". It features a melody with a triplet and a fermata. The lower staff is marked "Vivo." and "ff". It features a bass line with a triplet and a fermata. The word "PASSE" is written in the upper staff.

Handwritten musical score for guitar, measures 1-3. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a treble clef staff with a C-7 chord indicated above the first measure. The bass clef staff has a C-7 chord indicated above the first measure. The second measure has a *ff* dynamic marking. The third measure has a C-8 chord indicated above the staff. The notation includes a triplet of eighth notes in the treble staff.

Handwritten musical score for guitar, measures 4-6. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a treble clef staff with a C-7 chord indicated above the first measure. The bass clef staff has a C-7 chord indicated above the first measure. The second measure has a *f* dynamic marking. The third measure has a *Vivo.* marking. The notation includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a sixteenth note in the bass staff.

Handwritten musical score for guitar, measures 7-9. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a treble clef staff with a C-5 chord indicated above the first measure. The bass clef staff has a C-5 chord indicated above the first measure. The notation includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a sixteenth note in the bass staff.

Handwritten musical score for guitar, measures 10-12. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a treble clef staff with a C-5 chord indicated above the first measure. The bass clef staff has a C-5 chord indicated above the first measure. The notation includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a sixteenth note in the bass staff. The piece ends with a double bar line and the word "RAG." in the treble staff.



# Tangos.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.  
Pr: 3 Ptas.

**Nº 1.**  
**GUITARRA.**

**Allegro.**

The musical score is written for guitar and consists of several systems. The first system is marked 'Allegro.' and includes the tempo. The notation includes various musical symbols such as 'RAS.', 'gol.', 'S-B gol.', 'Fin.', 'PASEO', 'M-C-2', and 'C-3'. The piece is marked 'Allegro.' and ends with a 'Fin.' and 'PASEO' section. The score is written for guitar and includes various musical notations such as 'RAS.', 'gol.', 'S-B gol.', 'Fin.', 'PASEO', 'M-C-2', and 'C-3'.

M-C-2

*Vivo.*

PASEO.

M-C-2

PASEO.

C-2

M-C-5

PAS-PAS.

C-2

M-C-5

PAS-PAS.

M-C-6 C-5 C-4 M-C-5 M-C-5

M-C-6 C-5 C-4 M-C-5 M-C-5







M-C-2

M-C-2

C-3

C-3

RAS.

RAS.

Nº 2.

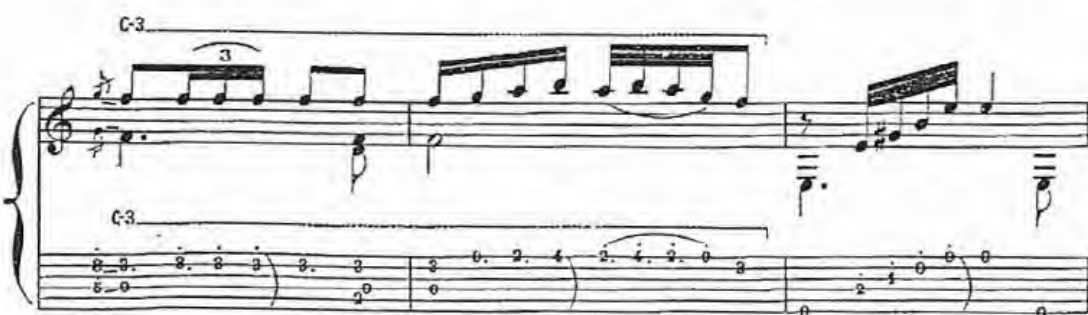
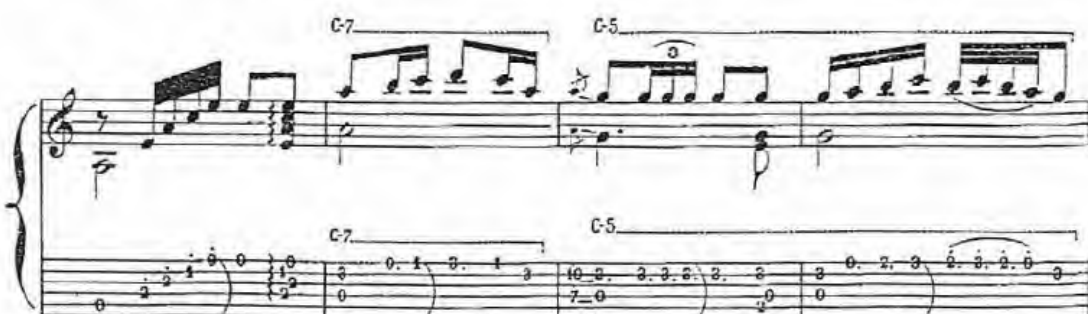
RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

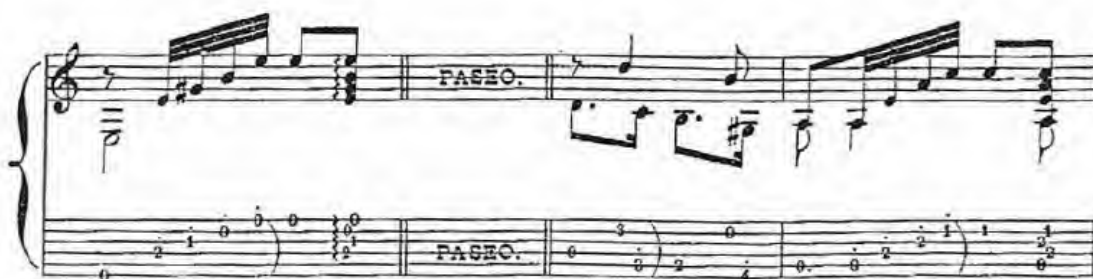
RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

G-1 gol. S-B gol. gol. PASEO. Fin.

C-1 gol. S-B gol. gol. Fin. PASEO.







N.º 3.

PASEO

First system of musical notation for 'PASEO'. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also including triplets. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation for 'PASEO'. The upper staff continues the melody with eighth and sixteenth notes and triplets. The lower staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes and triplets. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation for 'PASEO'. The upper staff continues the melody. The lower staff includes a section marked 'M-C-2' (Mezzo-Canto 2) with a treble clef and a key signature of two sharps. This section contains a melody with eighth and sixteenth notes and triplets. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation for 'PASEO'. The upper staff continues the melody with eighth and sixteenth notes and triplets. The lower staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes and triplets. The system concludes with a double bar line.



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a triplet of eighth notes, followed by eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of numbers: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 0, 2, 0, 1, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 2.

Second system of musical notation. The upper staff continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The lower staff contains numbers: 0, 2, 2, 0, 1, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 7, 7, 7, 7, 7, 5, 7, 4, 5, 2, 4, 0, 2.

Third system of musical notation. The upper staff includes a measure with the text "RAS-PAS." and a measure with a "C-5" label above it. The lower staff also includes "RAS-PAS." and "C-5" labels. The lower staff contains numbers: 0, 2, 2, 0, 2, 0, 0, 2, 0, 2, 2, 0, 0, 2, 0, 0, 4, 4, 2, 2, 0, 2.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains numbers: 2, 1, 0, 0, 0, 0, 4, 2, 4, 0, 2, 2, 2, 0, 3, 2, 0, 2, 4, 4, 2, 4, 2, 0, 0, 2, 0, 4, 2.



C-2  
Vivo.

PASEO.

C-5

C-7

C-5

C-7

C-9

C-9

C-5

C-5

PAS.



# "Los Tientos"

TANGO.  
Propiedad.

RAFAEL MARIN.  
Pr.:150 Ptas.

Allegro vivo.  
PASEO

Nº 4.  
GUITARRA.

The musical score is written for guitar in 2/4 time, key of D major (one sharp). It is marked 'Allegro vivo' and 'PASEO'. The score is divided into four systems. The first system is labeled 'Nº 4. GUITARRA.' and 'PASEO'. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The first system includes triplets and fingerings. The second system continues the melody and bass line. The third system includes a 'C-7' chord marking. The fourth system includes a 'C-5' chord marking. The score is written for guitar with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

The musical score is written for guitar and consists of five systems. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#).

- System 1:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a bass line with chords labeled C-4, C-5, C-3, and C-5.
- System 2:** Treble staff has a melodic line with eighth notes and triplets. Bass staff has a bass line with chords labeled C-7 and C-5.
- System 3:** Treble staff has a melodic line with eighth notes and triplets. Bass staff has a bass line with chords labeled C-7 and C-5. The word "PASEO." appears in the middle of the system.
- System 4:** Treble staff has a melodic line with eighth notes and triplets. Bass staff has a bass line with chords labeled C-7 and C-5. The word "PASEO." appears in the middle of the system.
- System 5:** Treble staff has a melodic line with eighth notes and triplets. Bass staff has a bass line with chords labeled M-C-9 and M-C-7. The word "PASEO." appears in the middle of the system.

M.C. 4

M.C. 4

C-7

C-7

C-5 M.C. 2

C-5 M.C. 2

FASEO.

FASEO.

The musical notation is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The word "PASO." is written at the end of the first, second, and fifth systems. The word "PASO." is also written at the end of the fifth system, followed by the signature "P. CORTELES."



# Güajiras.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.  
Pr. 2.50 Ptas.

**Allegro.**

6ª en Re.

**GUITARRA.**

RAS. gol. S-B 5 gol. S-B gol. S-B

gol. Gr. Fin. PASEO

gol. Gr. Fin. PASEO

M-C-2

M-C-2



137

M-C-2 M-C-5 M-C-7

*f*

M-C-2 M-C-5 M-C-7

PASO.

C-2

*f*



The musical score is written for guitar and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- System 1:** The treble staff begins with a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and a half note (G). The bass staff contains a sequence of numbers: 12, 14, 12, 10, 12, 15, 14, 12, followed by a measure with 2, 2, 2, and a measure with 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5. The system concludes with a measure containing 7, 7, 7.
- System 2:** The treble staff features a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a half note (G). The bass staff contains a sequence of numbers: 0, 7, 5, 5, 5, 7, 0, 10, followed by a measure with 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, and a measure with 5, 5, 2, 2, 2, 5, 5. The system concludes with a measure containing 5, 5.
- System 3:** The treble staff features a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a half note (G). The bass staff contains a sequence of numbers: 5, 3, 2, 2, 5, 3, 2, 5, 2, 5, 2, 3, 5, 3, followed by a measure with 3, 2, 2, 2, and a measure with 6, 0, 2, 0, 1, 5, 0. The system concludes with a measure containing 3, 4.
- System 4:** The treble staff features a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a half note (G). The bass staff contains a sequence of numbers: 0, 0, 0, 0, 0, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, followed by a measure with 0, 2, 4, and a measure with 6, 7, 8, 7, 5, 7, 5. The system concludes with a measure containing 3, 4.

Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The text "RAS-FAS" appears in the first system, and "M-C-2" appears in the third system. The text "PASEO" appears in the fourth system.

M-C-2 M-C-7

7

C-9

C-7

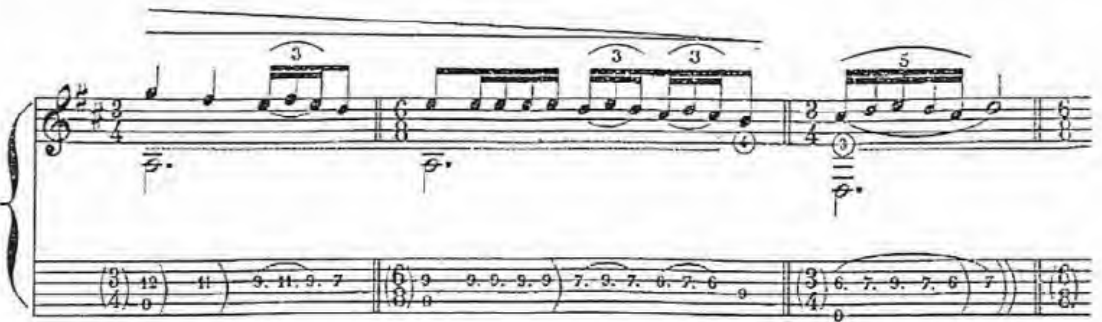
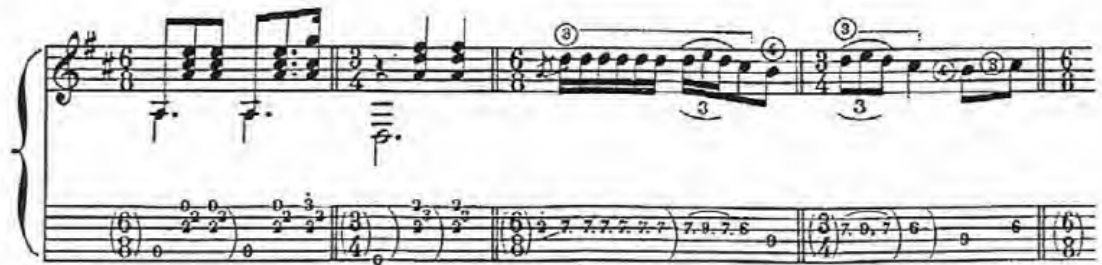


M-C-2 M-C-2 C-2

M-C-2 C-2

ar. RAS-FAS. RAS-PAS.

COPLA. COPLA.



First system of musical notation for guitar. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation for guitar. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

Third system of musical notation for guitar. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

Fourth system of musical notation for guitar. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).



ff

M-C-5

M-C-10

M-C-2

M-C-10

M-C-2

*muy vivo.*

RAS. gol. S-B gol. S-B gol. Gr.

RAS. gol. S-B gol. S-B gol. Gr.



# Soleares.

Propiedad.

RAFAEL MARÍN.

Pr: 3.50 Ptas.

Allegro.

**GUIARRA.**

The musical score is written for guitar and voice. It consists of four systems of music. The first system has two staves: the top staff is for voice (S-B, Chor.) and the bottom staff is for guitar (Gr.d.). The second system also has two staves: the top staff is for voice (S-B, Chor.) and the bottom staff is for guitar (Gr.d.). The third system has two staves: the top staff is for voice (Gol., S-B) and the bottom staff is for guitar (Gol.). The fourth system has two staves: the top staff is for voice (Gol., S-B, Chor., Fin) and the bottom staff is for guitar (Gol.). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

PASEO

PASEO.

p.

pp.

PASEO.

p.

pp.

PASEO.

PASEO.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues the melody and accompaniment, with the bass staff featuring some rests and a final measure with a double bar line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

0-2, 3 3, 0, 0 0, 0, 3 0, 0, 0 2, 2, 2 0, 0, 0 0, 0, 0 2, 2, 2 4, 4, 4

4, 4, 4 4, 4, 4 4, 4, 4 2, 2, 2 4, 4, 4 0, 0, 0 0, 0, 0 0, 0, 0 2, 2, 2

4, 4, 4 4, 4, 4 2, 2, 2 0, 0, 0 0, 0, 0 2, 2, 2 4, 4, 4 4, 4, 4 4, 4, 4

C-3 C-3 C-1 C-1 C-5 C-3 Vivo. Vivo. C-5 C-3



Musical score for "Paseo" by Manuel de Falla, Op. 10, No. 1. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked "ritard." and "PASEO." The bass line is marked "PASEO." and "C-1". The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



C-8.....

*f* C-8

*p*

C-2

C-2

*p* PASO. (2) (4) (5) (3)

C-5

C-5



The image displays a page of musical notation for a guitar piece, consisting of five systems of music. Each system is written for guitar, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and a bass clef staff with a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piece includes a section labeled "RAS-PAS." and another labeled "PASO." with a "Vivo." tempo marking. The notation is written in a style typical of early 20th-century guitar music.

Musical score for 'RAS-PAS.' featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, a triplet of eighth notes, and a quarter rest. The bass staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, a triplet of eighth notes, and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line and the text 'RAS-PAS.'.

[illegible]

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass line is written in eighth notes. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the main melody and bass line. The second measure contains a variation of the melody and bass line. The title "The Rose Tree" is written in a decorative font at the top right of the page.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains the next two measures. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written on a single staff, and the accompaniment is written on a single staff. The piece is in 2/4 time. The first measure of the first system is marked with a 'C-5' above it. The first measure of the second system is marked with a 'C-5' above it. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written in a soprano voice, and the accompaniment is for a piano.

The image shows a musical score for a piece titled "The Girl on the Train". The score is written for piano and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time, with a tempo marking of "C7" (Crescendo 7). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with a repeating pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line consists of a sequence of eighth notes, with some measures containing triplets. The score is written in a clear, legible font, with a large, stylized "G" at the beginning of the first staff. The overall style is that of a vintage musical score, with a focus on the melodic and harmonic structure of the piece.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first line of the song, and the second system contains the second line. The piano part features a simple melody with some chords, while the voice part has a more complex melody with many eighth and sixteenth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the voice part.



C-3  
 C-3  
 C-1  
 Vivo  
 Vivo  
 C-5  
 C-4  
 C-5  
 C-7  
 PASEO.  
 PASEO.  
 M-C-9  
 ff  
 M-C-9  
 C-4  
 C-4



The musical score consists of five systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The piano staff begins with a *p.* dynamic. The violin staff has a *C-1* marking above the first measure. Both staves contain the text "RAS-PAS." in the first measure.
- System 2:** The piano staff has a *p.* dynamic. The violin staff has a *PASSO.* marking above the first measure. Both staves contain the text "PASSO." in the first measure.
- System 3:** The piano staff has a *C-5* marking above the first measure. The violin staff has a *C-5* marking above the first measure. Both staves contain the text "C-5" in the first measure.
- System 4:** The piano staff has a *C-7* marking above the first measure. The violin staff has a *C-5* marking above the first measure. Both staves contain the text "C-7" in the first measure.
- System 5:** The piano staff has a *C-2* marking above the first measure. The violin staff has a *C-2* marking above the first measure. Both staves contain the text "RAS." in the first measure.

The score also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *p.*



# La Rosa.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.

Pr: 3 Ptas.

**Presto.**

**GUITARRA.**

RAS. S-B. Chor. Gr.d. S-B. Chor.

RAS. S-B. Chor. Gr.d. S-B. Chor.

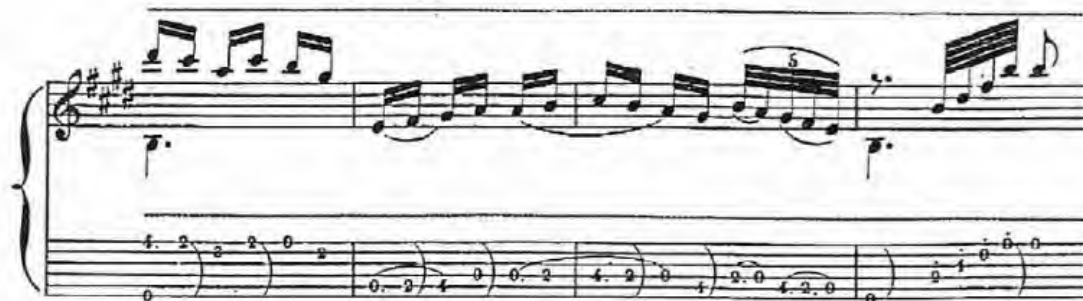
Gr.d. S-B. Chor. S-B. Chor. Fin.

Gr.d. S-B. Chor. S-B. Chor. Fin.

C-6 C-7

C-6 C-7

C-6 C-7





159

M-C-4 C-2

C-2

M-C-4 C-5

M-C-4

R. M. 1.



Handwritten musical notation for the first system. The treble clef staff begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff contains a sequence of numbers (fingerings) written below the staff: 0, 2, 0, 0, 0, 2, 4, 0, 2, 4, 5, 4, 2, 0, 4, 2, 0, 2, 4, 2, 4. Above the treble staff, the text "G-2" is written with a line pointing to a specific note.

Handwritten musical notation for the second system. The treble clef staff features a key signature of two sharps and a common time signature. It includes a series of eighth notes, followed by a section marked "R.A.S." with a double bar line. After the bar line, there are three groups of eighth notes, each marked with a "3" and a slur, indicating triplets. The bass clef staff contains a sequence of numbers: 4, 2, 0, 4, 2, 4, 0, 2, 4, 0, 0, 0, 4, 2, 4, 2, 0, 2, 0, 4, 2.

Handwritten musical notation for the third system. The treble clef staff has a key signature of two sharps and a common time signature. It contains a series of eighth notes, some beamed together, and includes a triplet marked with a "3" and a slur. The bass clef staff contains a sequence of numbers: 0, 2, 4, 0, 0, 0, 4, 2, 4, 2, 0, 2, 0, 4, 2, 2, 4, 2, 0, 2, 0, 4, 2.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble clef staff has a key signature of two sharps and a common time signature. It includes a series of eighth notes, some beamed together, and includes a triplet marked with a "3" and a slur. The bass clef staff contains a sequence of numbers: 0, 0, 0, 7, 5, 4, 7, 5, 4, 0, 0, 0, 0, 7, 9, 7, 5, 7, 0, 2, 4, 0, 0. Above the treble staff, the text "ar. 12" is written with a line pointing to a specific note.



[illegible]

The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' in the middle. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with various rests and notes, including a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody with various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a bass line with various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with 'C-2' at the end of both staves.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The music is written in ink on aged, slightly yellowed paper. The title "The Rose Tree" is written in a cursive hand at the top right of the page.

M-C-4

M-C-4

C-4

C-4

C-2

C-2



The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, both in a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate melody. The piece is marked 'C-2' in several places, indicating a specific tempo or character. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked 'C-2' in several places, indicating a specific tempo or character. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

165

C-4 C-9 C-7 C-2

C-4 C-2

C-2

3 3



RAFAEL MARIN.  
*Pr: 2.50 Ptas.*

*GUITARRA.*

A musical score for a piece titled "Gol. Gol." in 2/4 time. The score is written for two staves. The top staff uses a treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The bottom staff uses a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also including triplets and slurs. The piece is divided into four measures by double bar lines. The first measure is in 2/4 time, the second is in 2/4 time, the third is in 2/4 time, and the fourth is in 2/4 time. The tempo is marked "Allegretto".

FIN-RAS.  
Gol.

FIN-RAS.  
Gol.

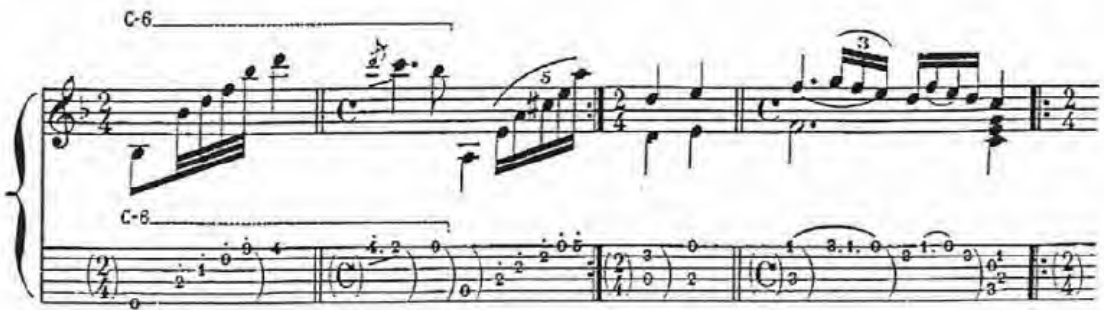
The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first four measures of the melody and its corresponding bass line. The second system contains the next four measures. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. It features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and beamed sixteenth notes. The bass line is written in bass clef and uses a simplified notation system with numbers 1-3 and letters C, G, and F to represent notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



PASEO







First system of musical notation for piano. The treble staff contains a melodic line with a 'PASO.' section. The bass staff contains a bass line with a 'PASO.' section. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Second system of musical notation for piano. The treble staff contains a melodic line with a 'PASO.' section. The bass staff contains a bass line with a 'PASO.' section. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Third system of musical notation for piano. The treble staff contains a melodic line with a 'PASO.' section. The bass staff contains a bass line with a 'PASO.' section. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Fourth system of musical notation for piano. The treble staff contains a melodic line with a 'PASO.' section. The bass staff contains a bass line with a 'PASO.' section. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The system concludes with a tempo change: **Cambio. Allegro.**

Gr. gol. PASEO

DE-QUINTANA.  
Adagio.

gol. gol.

FIN. RAS.

DE-QUINTANA.  
Adagio.

gol. gol.



First system of musical notation. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a final measure. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a final measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a final measure. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a final measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a final measure. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a final measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

# PARA-SERRANAS.

Fourth system of musical notation, titled "PARA-SERRANAS." The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a final measure. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign and a final measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



FIN-RAS.  
PASEO

FIN-RAS.  
PASEO

RAS-PAS.

RAS-PAS.

RAS-FIN.

RAS-FIN.



## TERCERA PARTE

### SECCIÓN ÚNICA

### CAPÍTULO PRIMERO

#### *De los términos flamencos.*

213. Como quiera que en esta tercera parte hay algunos términos desconocidos para algunos de los acompañamientos de cantes y bailes, he creído conveniente establecer el presente capítulo explicando aquéllos y otros varios, para que no sean ignorados por más lectores.

214. *Toblaro*: llaman así al escenario, y como los trabajadores del trabajo suelen emplear el sobrio nombre de *patibulo*.

215. *Tocador* es el guitarrista y *poche* la guitarra.

216. *Toque*: en general son las piezas que se ejecutan en el escenario, bien sean solistas, matanzas, etc., etc.

217. *Temple* á la afinación ó templado de la guitarra, y al instante cuando el que va á cantar empieza á hacer modulaciones hasta encontrar el *tono* que le sea ó que le marque el *poche* que es el que le que va á cantar. Estas modulaciones se hacen pasar del tono fundamental y de su dominante.

218. *Paseo*: en la guitarra es el intermedio entre cadencia y variación, ó entre rasgueo y variación y todas las piezas tienen el suyo correspondiente. En el baile es una especie de descanso del *poche* para prepararse á entrar en alguna *pieza* nueva. Sirve á veces de retrospectiva al bailarín para recordar lo que sigue.

219. *Subir*: llaman así á los salidas de *tono* que suelen tener los acompañamientos de los cantantes. Cuando el guitarrista empieza á preparar la guitarra para acompañar al que canta, siempre pregunta en qué *tono* va á cantar y éste contesta en el *trino* ó en el *canto*, etc., según sus facultades. Esto quiere decir que la palabra *tono*, entre ellos, es el *trino* donde se pone la caja artificial, y una vez colocada ésta en su sitio, sólo tienen dos nombres para diferenciar, y son: *por media* y *por arriba*; *media* es la mayor y *por arriba*, la menor, ó *mi mayor* ó *menor*.

220. *Trino*: suelen aplicar esta palabra al *trémolo*, llamando á este *apapito*, y á los *ligados*, *líneas*.

221. *Puntear* á todo lo *apuntado*: así es que para decir cantar usted una copla con la guitarra, dirán: *puntee* usted una copla.

222. *Coplas* á los cantantes, y *salida* á todo principio de cantar.

223. *Tercio* á la distancia que separa un *cambio de tono* á otro *tono*.



224. *Queo* es una especie de soniquete que suelen dar en los *tercios*.
225. *Jaleo* es lo que pudiéramos llamar alegrar á quien canta, baila ó toca, siempre con frases más ó menos ingeniosas. Se ha llamado, ó todavía se llama, *jaleo* por Andalucía al cante por *soleares*, y aun al baile por *alegría*.
226. *Jipío*; esta palabra casi siempre he visto que la han tomado en otro sentido que el dado en el flamenco. Muchos creen que *jipío* es cuando empieza el que canta á dar el temple y los *jay!*; pero en términos flamencos por *jipío* se entiende cuando el cantador no toma aliento en toda una copla, y entonces se dice que la ha cantado de un *jipío*, ó de varios si en el transcurso ha tomado aliento varias veces. Como se ve, la diferencia de una acepción á la otra es bastante considerable.
227. *Salida* en el baile es el momento en que el bailar ó bailaora se levanta del asiento y hace los primeros movimientos.
228. *Explante* á las nuevas figuras que hace quien baile entre la salida y la variación, siendo muy diversos.
229. *Falseta* en el baile es una serie de movimientos bastante diferente á los *explantes*, pues los movimientos de éstos casi siempre tienen la misma forma de entrada, y además que son figuras muy cortas, mientras que en la *falseta* son muy variadas las entradas de figura y son bastante largas.
230. *Remate* es la terminación del baile; éstos no son muy variados, pues casi todos terminan dando una ó dos vueltas.
231. *Cáida* consiste en tirarse el bailador al suelo y de costado, siendo *sencilla* cuando lo efectúa de un solo lado, y *doble* cuando lo hace con los dos, siendo bastante difícil, pues hay que levantarse con bastante presteza.
232. *Reyir*; consiste en hincar alternativamente las rodillas; los hay sencillos y dobles y éstos suelen emplearse mucho en los *explantes* y también en los *remates*.
233. *Escobija sencilla*: es una de las figuras que se hacen en el baile, produciendo con los piés un sonido muy parecido al de una escoba cuando barre (de ahí el nombre); produciendo solamente el sonido con la planta de los piés.
234. *Escobija doble*: es lo mismo que la anterior, pero en su ejecución entran la *punta* y *tacón* de la bota. Los remates suelen hacerlos, cuando es hombre el que baila, con *cuidos*, bien dobles ó sencillas.
235. *Cantar gitano*; palabra empleada por los cantadores para expresar la *mejor* interpretación de los cantes cuando éstos se hacen bien y no se emplea *deje* alguno.
236. *Cantar agachonao*: cuando la interpretación de los cantes deja bastante que desear, siendo poco adecuados al asunto y teniendo un *deje* que pudiéramos llamar *casero*.

## CAPÍTULO II

### *Acompañamiento de cantes y bailes.*

237. Mi objeto al poner los acompañamientos de algunos cantes y bailes no es otro que prevalezcan éstos, pues veo con disgusto que de algunos años á esta parte la afición los va perdiendo por completo, motivado á la falta de los buenos artistas que los dominaban por completo.
238. En los acompañamientos de bailes me limito á poner algunos de *palillos* (castañuelas), por ser los similares del flamenco; y al mismo tiempo, por razones que voy á exponer.

En varias ocasiones de mi vida he sido invitado á *juergas*, *reuniones*, *soirée* (como se las quiera llamar), que se han celebrado en casas particulares, y después de haber ejecutado en la guitarra cuanto buenamente he podido ó sabido, y después de los plácemes, que la mayoría de las veces suelen ser hijos de la buena educación más que del entusiasmo, he visto una ó más niñas preparadas con sus *palillos* y puestas en jarras, como diciendo: ¡venga de ahí, maestro! Ver esto y decir entre mí «plancha tenemos», todo fué uno. Efectivamente, me han dicho maestro (dirigiéndoseme la mamá ó papá), si usted fuera tan amable que tocara unos *panaderitos* ó unas *manchegas*, etc., etc.

Hay que ver como decrece el entusiasmo desde el momento que se contesta que no sabe tocar nada de cuanto se le pide. Seguro que pierde uno el cincuenta por ciento á los ojos de aquéllos que creen sólo por el mero hecho de que se sabe manejar algo la guitarra, que se está obligado á saber tocar en un momento determinado hasta el *Himno de Riego*.

Por las razones expuestas, creo no está de más el que yo indique dichos acompañamientos con el objeto de que sean aprendidos por la afición y no se haga mal papel en un acto como el anteriormente dicho.

239. Al hacer los acompañamientos de los bailes de *palillos* no caeré en la tentación de hacerlos en debida regla, esto es, armonizándolos; pues además de hacerse muy difíciles (por el *aíre* tan violento que llevan algunos), tienen el inconveniente de que con el repiqueteo de los *palillos*, quedan cubiertos por completo los sonidos de la guitarra, y por lo tanto sería trabajar sin lucimiento. Creo, por lo tanto, emplear el medio más sencillo y que mejor resultado me ha dado siempre: llevar sólomente el canto.

240. No pongo acompañamiento de los verdaderos bailes flamencos, porque con limitarse á tocar cuanto llevo hecho de ellos, es lo suficiente.

Así como los bailes de *palillos* tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no: siempre se bailan á capricho.

241. Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos *guajiras*, *solares* y *siguirillas*, han tenido que abandonarlo poco á poco, puesto que todos ellos se reducian á efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las *alegrías*, y como los *aíres* de ellos eran bastante más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airoso que las dichas *alegrías*. Además tenemos el *zapateado* de Cádiz y los *tangos*, que como llevo dicho no los considero dentro de este género, y sin embargo, en unión de las *alegrías*, son los tres que se conceptúan como flamencos. Los demás son similares.

242. Para acompañar el baile de *alegrías* se empieza rasgueando, y después el cantador *sale* con una copla; la bailadora ó bailador hace su *salida* y empieza á bailar. Una vez terminado el canto, la bailadora hace un movimiento con el cuerpo, casi imperceptible, pero lo suficiente para que el que toca comprenda que el que baila quiere entrar en *falseta* (variación), y entonces el que acompaña empieza una variación que ejecuta las veces que quiera, ó bien la entaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailador por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el que toca hace unos tiempos de rasgueo y seguido lo que llaman el *remate de falseta*.

Una vez terminado éste, vuelven á cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailador dice, «vámonos», y con unos tiempos de rasgueo termina el baile.

Este baile es el principal de los tres antes dichos; porque el *zapateado*, aunque es muy difícil, sólo lo bailan los hombres, y aunque ha sido bailado por varias mujeres, tuvieron que vestir el traje de hombre.

243. En cuanto al *tango*, hay quien adquiere el nombre de *tanguero*, ó *tanguera*, porque son una especialidad en este baile; pero lo general es bailar las *alegrías*, aunque todos saben bailar más ó menos bien el *tango*.

Los *tinglarios* suelen, por lo general, ser entre los flamencos lo que los *excentricos* en el Circo, los que hacen reír con sus contorsiones y sus cantares más ó menos intencionados, y por cuya razón se les dá un nombre bastante raro, que en la jerga de ellos quiere decir *gracioso, chufón*, y éstos son escasos. Además de los bailes y cantos suelen hacer especie de pantomimas, bastante divertidas, ridiculizando á cantadores, bailarines, toreros, etc.

Con los *tinglarios* está pasando hoy una cosa muy curiosa: parece que Madrid tiene fiebre de aquéllos, de manera que día y á toda hora, no se oye cantar otra cosa, y por lo mismo no pasan veinticuatro horas sin que sufran alguna alteración, y si no es imposible seguir tanta variación, el principiante debe apenarse de los acompañamientos que le pongo, pues sobre éstos están basados los demás.

Para acompañar el baile de *tingo*, todo se reduce á efectuar los rasgueos y cuando quien baile pida *tercio*, hacerla. Para acompañar el canto, se hace en la forma que indico.

210. En las *malandrinas, apamallinas, farolinas* y *poleras*, el que acompaña debe limitarse á esperar que el cantador varie de *tercio*, pues como estos cantos no tienen regla fija, puesto que cada uno de los que lo cantan lo adornan según sus facultades, dando á dichos *tercios* la extensión que creen conveniente, cambiando por el orden del acompañante no es otro que esperar y estar á tiempo para los cambios de posiciones.

211. En las *perneras*, las entradas de los *tercios* tienen que ser muy á tiempo, tanto en el canto como en el baile. Para bailar la *pernera*, su *ritmo* es mucho más vivo que para cantar.

212. Los *acribillados* es el *ritmo* y la *pie* más justo que hay, pues siempre sus *tercios* son iguales, aunque el *tercio* varia, y todo es así que no se le puede quitar ni poner una sola *nota*, lo que daría por resultado un gran desahujado, pues los que *cantase*, *báñase* ó *trase*, cada uno iría por su lado.

213. Las *soleras* son muy fáciles de acompañar, mas si no se sabe entrar á tiempo en el cambio de *tercio*, si tiene, se hacen difíciles, por lo tanto, el principiante, debe ensayarlo muy bien con el fin de conseguir cuando haya de hacer dicho cambio.

214. Los *sextos* tienen un *ritmo* especial como he explicado, mas que canto flamenco parece un *trío*, por lo que su acompañamiento es: empezar cuando el *verso* de las *supercillas*, y en cuanto el cantador solicita la *copla*, se hace el acompañamiento que indico.

215. La *Palo del Fillo*, la *Caña de Fillo*, y el *Palo de Toleto*, tienen sus tiempos fijos, y el acompañante sólo tiene que hacer lo que se mapara en el acompañamiento de cada uno. Su *compás* es como el de las *Soleras*, sólo que su *ritmo* es más lento, y mientras el que canta se prepara para hacer el *temple* y la *subida*, el que acompaña está tocando *Soleras*.

216. La *Caña del Viento Puñal* la considero, para el que no está acostumbrado al acompañamiento de estos cantos, más difícil que todo lo demás, pues siendo libre en su formación, el que canta dá los *tercios* á su gusto y con la duración que crea conveniente, limitándose el que acompaña á estar muy atento á los cambios.

217. El *Obé*, este baile sigue siempre el mismo *tema*, hasta que la bailadora pide la terminación, y entonces no hay más que aligerar el *ritmo* cuando se pueda y con esto finaliza. En el *Bailete Inglés* pasa igual que con el anterior. Con el *Vito*, lo mismo se repite muchas veces, hasta que la bailadora pida la *rota*, la que se hará muy rápida.

218. El *Boleto robado* se toca, hasta donde dice *Boleto seco*, tantas veces seguidas como figuras quieran hacer los que bailen; y al querer tocar el *Boleto seco*, se tocará primero todo el *Robado*, y luego se sigue sin repetición todo el *Seco*.

## CAPITULO III

### *De varios particulares.*

253. He puesto los acompañamientos de cantes muy sencillos, para que el principiante se confunda lo menos posible; y además porque la estructura de estos *cantes* se presta poco á floreos.

254. En los acompañamientos de la *Caña del Fillo*, *Polo de Fillo*, *Polo Tobalo* y *Serranas*, se verán unos números grandes entre los compases, y quiera decir que estos se harán seguidos tantas veces como indique el número.

255. En la *Caña de Curro Paula*, he puesto una cruz en medio de dos compases, y es que estos se han de repetir varias veces, hasta que el cantador varíe de *tercio*.

256. Las *mulaqueñas*, *jundango* y *tuñgos* llevan un número al principio de cada compás, y se debe hacer éste tantas veces como marque el número.

He puesto la *granulina* como se canta, y sobre ella puede el principiante tomar la base para el acompañamiento de las *mulaqueñas*, *jundango* y *juhera*, pues tienen el mismo corte todas.

257. Se habrá observado que los cambios en las posiciones de los *Polos* y *Cañas* vienen á ser iguales: más sin embargo de ello, al hablar con cualquier *flamenco* de estos acompañamientos, lo creen muy difícil, y sería pedirles hacer castillos en el aire.

Los *cantadores* han sido siempre los que han dado la fama á los *tocadores*, pues si aquellos se les ocurre decir que *fulano* toca bien, es lo suficiente con esto para que estos se pongan en alto grado, mas hoy ya no sucede tanto á causa de los pocos que van quedando que canten bien.

Es curioso ver que, al equivocarse el cantador ó bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc.; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un *tablado*.

259. Creo no estará de más una ligera idea de las cualidades mas importantes que ha de tener la *bailadora* y *bailador*.

260. La mujer para que sea buena bailadora, lo que más la adorna es tener buenos brazos, es decir, mover éstos con mucha soltura y sin que se vea en ellos agarrotamiento de alguna especie; y toda su buena figura consiste que de cintura para arriba sean sus movimientos flexibles y que no haya rigidez en los *expantes* cuando mueva las *caderas*. La buena *bailadora* sólo mueve éstas, mientras las demás partes del cuerpo quedan sin movimiento. Una cara picaresca y un cuerpo bonito y flexible, hacen que con poco trabajo resulte buen efecto.

La *bailadora* que se propone á efectuar con los pies trabajo que más bien es de hombre, lleva mucho perdido, pues al hacer cuenta con aquellos, pierden el cuerpo y los brazos toda su gracia; ese, se *contrae* y los brazos se *vien* á los esfuerzos hechos con un ejercicio que no es adecuado á su sexo.

261. El baile en el hombre difiere bastante de la anterior, pues el de éste es casi todo con los pies; no



queriendo decir con esto que abandone los brazos, pero que la forma de manejarlos debe ser diferente á la mujer, pues resultaría algo afeminado el mismo braco.

262. Para terminar, réstame decir á mis lectores, que siendo la índole de esta obra explicar lo más posible todo lo que se refiere al *flamenco*, ha sido la causa de poner en ella muchas curiosidades que al oírse de boca de éstos tal vez no se hubiesen entendido, ó por lo menos la interpretación hubiera sido distinta.

Al mismo tiempo soy el primero en reconocer que muchas explicaciones no guardan la clasificación necesaria en la obra; unas, debido á la precipitación de la tirada, y otras, á que se me han ido ocurriendo después de hechas las páginas e subsiguientes, máxime que se trata de una publicación completamente nueva en el género flamenco, y no existir textos de consulta.



NOTA. Todos los ejemplares llevarán la firma del autor, sello de la Administración, número de orden y contraseña, sin cuyo requisito se considerarán falsificados; siendo perseguidos los tenedores de los mismos por el autor, ante los tribunales, en virtud de los artículos de la Ley que amparan á este.

**La Administración.**

ORADOR DE MEXICO

*Pascual S. González*

*Paseo de San Vicente, 19.*

DIBUJANTE-LITÓGRAFO

*Enrique Nieto.*

*Escalvata, 23.*

IMPRESOR

*Paulino Olmo.*

*Nuevas de Tolosa, 7.*

# Acomptos. de algunos Cantes.

## GRANADINA.

Andante. En la torre e la bela \_\_\_\_\_ en la torre e

GUITARRA.

la be . la \_\_\_\_\_ hay una cam - pana e pla -

ta cuando suenan sus metale e \_\_\_\_\_ isen que vi -

va Grana . da \_\_\_\_\_ con toito su jarra . ba - le \_\_\_\_\_

RAS.

## MALAGUEÑA.

*Andante.*

GUITARRA.

*Allegretto.*

FANDANGO.

## TANGO - TIENTOS.

**Allegro.**

**GUITARRA.**

The musical score is written for guitar in 2/4 time, marked 'Allegro.' It consists of four systems of two staves each. The first system is labeled 'GUITARRA.' and includes a 'RAS.' (rasgueo) instruction. The notation features various chords, single notes, and fingerings (1, 2) for both hands. The piece concludes with a final 'RAS.' instruction.

## SOLBARES.

**Allegro.**

**GUIARRA.**

RAS. S-B. Chor. Gr-d. S-B. Chor.

RAS. S-B. Chor. Gr-d. S-B. Chor.

Gr-d. C-3. S-B. Chor. Gr-d.

Gr-d. C-3. S-B. Chor. Gr-d.

C-1. S-B. Chor. Gr-d. FIN. D. C.

C-1. S-B. Chor. Gr-d. FIN. D. C.

## PETENERA.

Andante.

GUITARRA.

This is a guitar score for the piece 'PETENERA' by Manuel de Falla. The tempo is marked 'Andante'. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'GUITARRA.' and 'Andante.'. The second system is labeled 'C-1' and 'C-1'. The third system is labeled 'C-1' and 'C-1'. The fourth system is labeled 'C-1' and 'C-1'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, as well as chords and arpeggios. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'GUITARRA.' and 'Andante.'. The second system is labeled 'C-1' and 'C-1'. The third system is labeled 'C-1' and 'C-1'. The fourth system is labeled 'C-1' and 'C-1'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



## SEVILLANAS.

Allegro.

GUITARRA.

RAS. gol. Gr.

gol. Gr.

C-2 gol. Gr.

C-3 gol. Gr.

C-5 gol. Gr.

C-3 gol. Gr.

C-5 gol. Gr.

gol. Gr.

gol. Gr.

Se repite desde la S hasta la dos veces mas.

gol. Gr.

gol. Gr.

Se repite desde la S hasta la dos veces mas.

## SERRANAS.

Andante.

PASEO.

GUIARRA.

C-3

C-3

PASEO.

PASEO.

PASEO.

PASEO.

Se repite desde la S hasta la G todo seguido.

Se repite desde la S hasta la G todo seguido.

## ACOMPAÑAMIENTO DE LA CAÑA DEL FILLO.

*Andante.*

GUITARRA.

The musical score is written for guitar in 2/4 time, marked 'Andante'. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes fingerings 'C-1' and 'C-3' above the treble staff and 'C-1' and 'C-3' below the bass staff. The fourth system concludes with the instruction 'Fin de la salida.' and 'FASEO.' written on the staff. The bass staff throughout the piece contains various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and rhythmic markings (e.g., 0.0.0, 1.1.1.3.1).



A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bottom staff uses a bass clef and contains a continuous bass line with many beamed eighth notes, suggesting a rhythmic accompaniment. The music is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

The musical score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a 'C-1' marking and a bracketed group of six eighth notes. This is followed by a triplet of eighth notes, then another triplet of eighth notes, and finally a quarter note. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. It begins with a 'C-1' marking and a bracketed group of six eighth notes. This is followed by a triplet of eighth notes, then another triplet of eighth notes, and finally a quarter note. The piece concludes with a double bar line and the word 'PASO.' in a box. The bottom staff concludes with a double bar line and the word 'PASEC.' in a box.

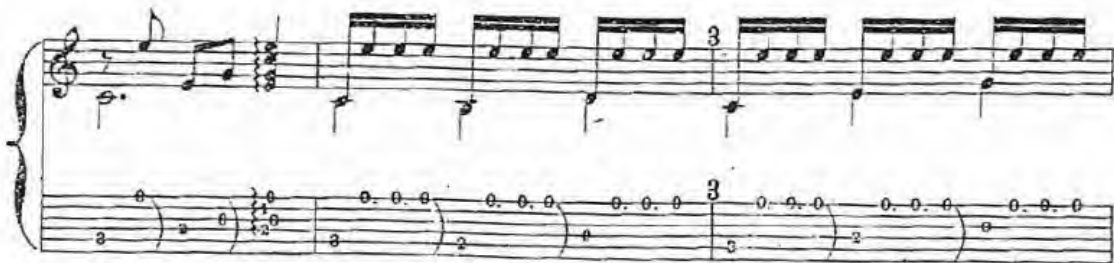
*POLO DEL FILLO.*

## INTRODUCCIÓN.

R. M. 1.





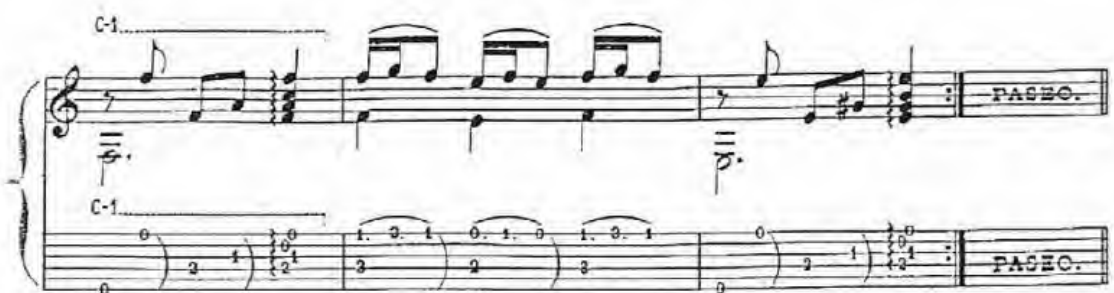


First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass clef staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Above the treble staff, there is a bracket labeled "C-1" spanning the final measure. Above the bass staff, there is a bracket labeled "C-1" spanning the final measure. A fermata is placed over the final measure of both staves.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass clef staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Above the treble staff, there is a bracket labeled "C-1" spanning the final measure. Above the bass staff, there is a bracket labeled "C-1" spanning the final measure. A fermata is placed over the final measure of both staves.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass clef staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Above the treble staff, there is a bracket labeled "C-1" spanning the final measure. Above the bass staff, there is a bracket labeled "C-1" spanning the final measure. A fermata is placed over the final measure of both staves.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass clef staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. Above the treble staff, there is a bracket labeled "C-3" spanning the final measure. Above the bass staff, there is a bracket labeled "C-3" spanning the final measure. A fermata is placed over the final measure of both staves.



*POLO-TOBALO.*

*Andante.*

INTRODUCCIÓN.



First system of musical notation for guitar. The treble staff contains a series of eighth-note chords, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The bass staff contains a sequence of chords, with some marked with '0' (open string) and '2' (second fret). Above the treble staff, a bracket labeled 'C-1' spans the first four measures, and a bracket labeled 'C-3' spans the last four measures.

Second system of musical notation for guitar. The treble staff continues the eighth-note chord pattern, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The bass staff contains a sequence of chords, with some marked with '0' and '2'. Above the treble staff, a bracket labeled 'C-1' spans the first four measures, and a bracket labeled 'C-3' spans the last four measures. The system ends with a double bar line and the word 'FASCO'.

Third system of musical notation for guitar. The treble staff contains a series of eighth-note chords, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The bass staff contains a sequence of chords, with some marked with '0' and '2'. Above the treble staff, a bracket labeled '3 veces.' spans the first four measures, and a bracket labeled '3 veces.' spans the last four measures.

Fourth system of musical notation for guitar. The treble staff continues the eighth-note chord pattern, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The bass staff contains a sequence of chords, with some marked with '0' and '2'. Above the treble staff, a bracket labeled 'C-3' spans the first four measures, and a bracket labeled 'C-1' spans the last four measures. The system ends with a double bar line and the word 'FASCO'.

3 veces.

PASEO.

The first system of music for 'PASEO.' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves begin with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked '3 veces.' at the end of the first phrase. The piece concludes with a final chord marked with a '3'.

C-3 C-1

The second system of music for 'PASEO.' continues the melody and accompaniment. It features two staves with treble and bass clefs. The upper staff has a triplet of eighth notes marked 'C-3' and a single eighth note marked 'C-1'. The lower staff has a triplet of eighth notes marked 'C-3' and a single eighth note marked 'C-1'. The piece concludes with a final chord marked with a '3'.

C-3 C-1

RAS.

The third system of music for 'PASEO.' continues the melody and accompaniment. It features two staves with treble and bass clefs. The upper staff has a triplet of eighth notes marked 'C-3' and a single eighth note marked 'C-1'. The lower staff has a triplet of eighth notes marked 'C-3' and a single eighth note marked 'C-1'. The piece concludes with a final chord marked 'RAS.'.

Andante.

CAÑA DE CURRO PAULA.

ENTRADA.

The fourth system of music for 'CAÑA DE CURRO PAULA.' is marked 'Andante.' and 'ENTRADA.' It consists of two staves with treble and bass clefs. The upper staff begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked '3' at the end of the first phrase. The piece concludes with a final chord marked with an 'X'.

First system of musical notation for guitar, featuring a treble and bass staff with various chords and melodic lines. The treble staff includes a "C-1" marking above a measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the instruction "Fin de la entrada." and a section labeled "PASO." with a repeat sign.

Third system of musical notation, showing further development of the melody and harmony.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish and a "p." marking.





First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melody with eighth-note patterns and rests, marked with "C-3" and "S-B". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and rests, marked with "C-3" and "S-B".

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melody with eighth-note patterns and rests, marked with "S-B. Chor." and "X". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and rests, marked with "S-B. Chor." and "X".

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melody with eighth-note patterns and rests, marked with "C-1" and "3". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and rests, marked with "C-1".

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melody with eighth-note patterns and rests, marked with "C-3" and "C-1". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and rests, marked with "C-3" and "C-1". The system concludes with a double bar line and the word "FASCO" in a box.

## SEVILLANAS.

CANTES.

Allegro.

GUITARRA.

RAS. gol. Gr. RAS. gol. Gr. RAS. gol. Gr. RAS. gol. Gr.

COPLA. COPLA.

Gr. gol. Gr. gol. Gr. gol. Gr.

C-2 gol. Gr. C-2 gol. Gr. C-3 gol. Gr.

Gol. Gr. Desde la % hasta la %  
se repite dos veces.

Final. Chor.  
Final. Chor.

## BAILETE INGLES.

Andantino.

Andantino.

[illegible]

Musical score for the "D. C." (Da Capo) section. The score is written for a single melodic line and a basso continuo line. The melodic line features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the first measure. The basso continuo line is written in figured bass notation, with figures such as 3, 5, 3, 2, 3, 5, 3, 6, 3, 2, 0, 1, 0, 2, 1, 0, 0, 3, 1, 0, 0, 3, 1, 0, 1, 2, 2. The section concludes with a double bar line and the instruction "D. C."

*MANCHEGAS.*

Presto.

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff, with lyrics 'gol. Gr.' and 'S-B' placed above it. The second system continues the melody on a single staff, with lyrics 'gol. Gr.' and 'S-B' placed below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



*Fin.*

*Desde la S hasta la*  
*se repite dos veces.*

## VITO.

Allegro.

1. 2.

## MATEN AL TORO

First system of music for 'MATEN AL TORO'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features two first and second endings. The first ending leads to a section with triplets and sixteenth notes. The second ending leads to a section with eighth notes and a final cadence. The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature. It features two first and second endings. The first ending leads to a section with eighth notes and a final cadence. The second ending leads to a section with eighth notes and a final cadence.

## CODA.

Second system of music for 'CODA.'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp and a common time signature. It features a single melody line with eighth notes and a final cadence. The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature. It features a single melody line with eighth notes and a final cadence.

## CODA.

Third system of music for 'CODA.'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp and a common time signature. It features a single melody line with eighth notes and a final cadence. The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature. It features a single melody line with eighth notes and a final cadence.

## PETENERA.

Allegro.

Fourth system of music for 'PETENERA.'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp and a common time signature. It features a single melody line with eighth notes and a final cadence. The bass staff has a key signature of one sharp and a common time signature. It features a single melody line with eighth notes and a final cadence.





First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. The bass clef staff contains a sequence of chords, with some notes marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. The bass clef staff contains a sequence of chords, with some notes marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. The bass clef staff contains a sequence of chords, with some notes marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. The bass clef staff contains a sequence of chords, with some notes marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation for guitar, measures 1-4. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 1, followed by eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 1. Both staves are marked with a 'p' (piano) dynamic. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The system is labeled 'M-C-7'.

Second system of musical notation for guitar, measures 5-8. The treble clef staff continues the melody with a triplet of eighth notes in measure 5. The bass clef staff continues the bass line with a triplet of eighth notes in measure 5. Both staves are marked with a 'p' (piano) dynamic. The system is labeled 'M-C-7'.

Andantino. SOLEA DE ARCAS.

6ª en B♭.

Third system of musical notation for guitar, measures 9-12. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Both staves are marked with a 'p' (piano) dynamic. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The system is labeled '6ª en B♭'.

Fourth system of musical notation for guitar, measures 13-16. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. Both staves are marked with a 'p' (piano) dynamic. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4.



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the first note of the upper staff. The system is marked with a C-3.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the first note of the upper staff. The system is marked with a C-1.

*Allegretto.* *IOLE!*

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the first note of the upper staff. The system is marked with a C-1.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the first note of the upper staff. The system is marked with a C-1.



## BOLERO-ROBADO.

Allegro.

GUITARRA.



## BOLERO-SECO.



## BOLERO-SECO.







## PANADEROS.

Allegro.

GUITARRA.

The guitar score for "PANADEROS" is written in 3/4 time and D major. It consists of four systems of music. The first system begins with a treble staff containing eighth-note patterns and a bass staff with chords and fingerings (0, 6, 5, 2, 0, 5, 2, 0, 5, 2, 0, 2, 0, 0, 4). The second system includes first and second endings. The third system features a melodic line in the treble staff and a bass staff with chords and fingerings (0, 9, 10, 9, 10, 9, 9, 10, 9, 10, 0, 10, 9, 12, 12, 5, 4, 2, 5, 4, 2, 4). The fourth system continues the melodic and harmonic patterns with fingerings (4, 2, 4, 2, 2, 0, 2, 0, 0, 0, 9, 10, 9, 10, 9, 9, 10, 9, 10, 9, 10, 9, 10, 9, 12, 12).







gol. S-B

RAS.

gol. S-B

RAS.

M.C-9

M.C-9

**Los pedidos  
AL AUTOR  
ó á su Administrador**

EJEMPLAR DE LUJO, PTAS. 30.

---

*Exijase al comprar este método un vale  
que dará derecho para cuatro consultas con  
el autor en la admón. Moratin 7. Madrid.*

---



---

*Esta obra es propiedad de su autor, y nadie, sin su consentimiento, podrá reimprimirla ni traducirla.*

*Queda hecho el depósito que marca la ley.*

---